DIE KUNST
des reinen
Satzes in der Musik
aus sichern Grundsätzen hergeleitet und
mit deutlichen Beyspielen
erläutert
von
J. P. KIRNBERGER

Zweyter Theil

dritte Abtheilung

Wien

Im Verlag der k.k. priv. chemischen Druckerey am Graben.

N: 644.

Digitized by Google

Mus. Th. 7102 I
(2,3

Digitized by Google

Des

zweyten Theils

dritte Abtheilung.

Digitized by Google

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Digitized by Google

Beſchluß

von

doppelten Contrapuncten.

Ich habe oben gelehret, wie ein Contrapunct einzurichten ſey, daß er ſich in allen dreyen gewöhnlichen Contrapuncten umkehren laſſe, und denn, wie man unter dieſe den in der Decime und Duodez wieder zurück in dem Contrapunct der Octave umkehret: worauf aus erſterm der in der Terz, und aus dem zweyten der in der Quinte entſteht.

Wenn ein Contrapunct, der in der Terz verſetzt iſt, ſich auch noch in die Quinte weiter verſetzen läſſet, ſo entſteht eine vierte Art von Verſetzungen, nämlich die in der Septime.

Die Decime im Hauptſatze bringet alsdenn eine Quarte hervor, wie aber dieſe zu behandeln ſey, daß ſie brauchbar werde, iſt hinlänglich gezeiget worden; ſie muß nämlich entweder eine dritte Stimme als Grundſtimme haben, oder es muß die Quarte präparirt ſeyn; das Exempel bey 4. und weiter unten bey (a) wird die Sache deutlich machen. Siehe Fig. I.

Bey 1. iſt der Cantus firmus in der Oberſtimme, der Contrapunct in der Unterſtimme.

Bey 2. befindet ſich in der Unterſtimme die erſte Verſetzung in der Terz.

Bey 3. in der Quinte, und denn bey 4. um ſieben Töne höher.

Dieſe Verſetzung kann man auf zweyerley Art betrachten, einmal als eine

Digitized by Google

Verſetzung um eine Quinte höher von dem Exempel bey 2., das anderemal als eine Verſetzung um eine Terz höher von dem Exempel bey 3.

Weil nach dem Exempel bey 1. die gleich anfangs vorkommende Decime, in dem Exempel bey 4 durch die Verſetzung um ſieben Töne, eine Quarte ohne Grundſtimme wird, ſo wird ſie allererſt dadurch brauchbar, daß man ihr, wie hier geſchieht, eine Grundſtimme beyfüget.

Zwölf Arten von Umkehrungen habe ich nur hierher geſetzet, man wird jedoch ohne meine Erinnerung ſehr leicht einſehen, daß ſich aus dieſen noch eine große Anzahl von Umkehrungen erfinden laſſe, wenn man bey jedem Exempel unterſuchet, in welche Art des Contrapuncts daſſelbe geſetzt werden könne.

Bey (a) folget die eine Stimme in der widrigen Bewegung im Canon um einen halben Tact ſpäter, die beſten Umkehrungen dieſes Exempels aber ſind im Contrapunct der Duodez und der Terz.

Bey (b) folget die Oberſtimme im Canon um ein Viertel ſpäter.

Bey (c) gehet ſie um ein Viertel voraus.

Bey (d) gehen beyde Stimmen mit der Grundſtimme im Canon, nämlich die oberſte gehet um ein Viertel voraus, die nächſte über der Baßſtimme hingegen folget um einen halben Tact ſpäter.

Bey (e) ſind beyde Themata, ſowohl der Cantus firmus, als der Contrapunct im Canon zuſammengebracht.

Das Exempel bey (f) iſt alſo eingerichtet, daß es ſich eben ſowohl in der Quinte als in der Duodez verſetzen und umkehren läſſet.

Folgendes Exempel läſſet ſich nicht nur in der Duodez und denn wieder in der Octave umkehren, ſondern auch in die Decime, und von da eben wie vorher geſchehen, in die Octave zurück. Siehe Fig. II.

Durch die verſchiedenen Arten der Contrapuncte erhält man den Vortheil, daß man in einem angebrachten Contrapunct, welcher entweder ohne Canon oder im Canon der erſten Stimme folget, mehrere Eintritte erhält. Exempel bey (g).

Das Exempel bey 12. weiſet nach, daß es noch ſchwerer ſey, wenn ein Contrapunct ohne Veränderung der Intervallen an einem oder mehreren Orten

Digitized by Google

später eintreten soll: in diesem Falle hat man darauf zu sehen, daß man in nächst verwandte Accorde fortschreitet, wo wenigstens einer oder zwey Töne vom vorhergegangenen Accorde zu dem folgenden gehören.

Folgendes Exempel zeiget, daß man einen Contrapunct sogar bis in die None versetzen kann. Fig. III.

In der zweyten Abtheilung des zweyten Theils pag. 41. habe ich gesaget, daß es Contrapuncte giebt, welche man für unnütze Künsteleyen zu achten habe; ja es giebt außer den oben angeführten Beyspielen noch mehrere Arten, und vornemlich gehören dazu alle diejenigen: wo der schöne Gesang, reine Satz und richtige Rhythmus, so wie es sich in Fugen thun läßet, verabsäumet ist;

Wenn man, wie es jetzt häufig geschiehet, den doppelten Contrapunct und die Canones gänzlich für unnütz hält, so gehet man hierinn wieder zu weit, denn man weiß kein Exempel, daß ein Componist etwas Schönes geschrieben, der den doppelten Contrapunct nicht verstanden hätte. Der unsinnige Misbrauch ist nur zu verabscheuen, aber nicht der gute Gebrauch.

Vicenzo Galilei, der ums Jahr 1580 gelebet, schreibt darüber: Wenn diese Sachen in gehörigem Maße, zu rechter Zeit, und am rechten Orte angebracht würden, so wären sie nicht gänzlich zu verachten. Wenn man sie aber zur Unzeit als übernatürliche Sachen ausposaunen will: so ist es nicht vernünftig dieses zu dulden.

Galilei schrieb zu einer Zeit, da man nichts in der Musik für schön hielt, was nicht ein Canon war, und da Prenestini selbst, wenn er nicht die Kirchenmusik abgeschafft sehen wollte, dem Misbrauche derselben Einhalt thun mußte.

Heut zu Tage ist es nicht mehr nöthig, diese Klagen zu führen. Man muß vielmehr zu verhüten suchen, daß sie nicht gar unter die verlohrnen Künste gerathen.

Kein Mensch von richtigem Urtheil wird etwas gegen den guten Gebrauch des reinen Satzes im einfachen Contrapunct, wie auch der doppelten Contrapuncte und Canons, worinnen nichts verabsäumet worden, einzuwenden haben.

Höchst unrecht glaubet man, daß ein Theatralcomponiste keinen grammatica-

Digitized by Google

lischen Regeln unterworfen ſey, vielweniger die Doppelcontrapuncte und Canones zu erlernen nöthig habe, denn man wird nicht leicht Arbeiten guter Componiſten antreffen, es ſey, in welcher Art es wolle, woraus man nicht ſehen könnte, daß zuerſt der reine Satz ihr Augenmerk war, und denn, daß ſie nicht hie und da doppelte Contrapuncte und Nachahmungen (welche gleichſam die Kinder der Canons ſind) angebracht, und dadurch ihre Stärke gehoben und verſchönert hätten.

Diejenigen haben, meiner Einſicht nach, gänzlich unrecht, welche dafür halten, daß ein theatraliſcher Componiſt nichts von den contrapunctiſchen Künſten zu verſtehen nöthig hätte: die noch weiter gehen, und vorgeben, daß es nur auf den Ausdruck ankomme, zu welchem der reine Satz nichts beytrüge *), die auch den reinen Satz wohl gar für eine Pedanterie halten, da doch ohne dieſen ein vollkommener Ausdruck ſich nicht denken läßt; dieſe verdienen gar keine Widerlegung, ſondern Mitleiden.

Jenen aber gebe ich zur Antwort, daß ein rechter Theatercomponiſt noch vielmehr wiſſen müſſe, als alle Doppelcontrapunctiſten.

Heinichen, in ſeinem Generalbaß in der Compoſition, ſaget in einer der Einleitung beygefügten Anmerkung, daß ein guter Theatraliſt ſchon vorher ſeine Contrapuncte verſtehen müſſe, wofern er in dieſem Stylo nicht hin und wieder ſeine Schwäche verrathen wolle; ob er gleich ſonſt ſehr ſpöttiſch ſowohl von Doppelcontrapuncten als Canons kurz vorher ſich herausläſſet.

Nachher ſagt er weiter, „was hat das vornehme Wort Contrapunct für beſondere Kraft in ſich, oder was heißen eigentlich Contrapuncte? Nichts als eine öftere und auf mancherley Art angewendete Repetitio thematum. Was heißen Themata? Eine Continuation von erwählten Clauſeln Exerciret man aber dergleichen Künſte nicht auch im theatraliſchen Stylo, und iſt es denn genug, daß man nur immer ein Thema, eine Imitation eine Clauſel oder eine Invention anfängt, ohne ſelbige legaliter auszuführen? Mich dünket, das heißen, nach dem

*) Der Herr Kapellmeiſter Bach in Hamburg läſſet ſich in einem Schreiben an mich vom 30. December 1774 folgender Maßen heraus: „Wer keinen reinen Satz wüßte, blieb und ſtürbe als ein Ignorant.“ Ich mag keinen Ausdruck ohne reinen Satz. Für den gemeinen Haufen iſt ein ſolcher, aber nicht für Verſtändige. Der reine Satz erhöht den Ausdruck; Fehler verderben ihn.

rechten Wortverstande, lauter Contrapuncte; und wem ist endlich verwehrt, daß er auch in einer theatralischen Arie, Duett, Terzett u. s. w. Themata und Contrathemata anzubringen suchet, wofern ihm ja die Menge der Contrapuncte den Leib zerreissen wollte? Nichts kann also dem Stylo Theatrali zum Vorwurf dienen, als daß er nicht Gelegenheit habe, lauter arbeitsame Tutti, vollstimmige Fugen, Allabreve und dergleichen devote Sachen, hören zu lassen."

Es läßt sich leicht vermuthen, daß Heinichen sich über die Doppelcontrapunctisten nur in Betracht ihrer öfters übel angebrachten Kunst aufhält; auch hat er mehr dawider gesprochen, als er selbst glaubte, weil er es nur that, um einen damaligen großen Contrapunctisten zu ärgern.

Stoelzel, ehemaliger Kapellmeister in Gotha, einer unter den größten Doppelcontrapunctisten seiner Zeit, und welcher fast kein Stück ohne Doppelcontrapuncte setzte, lässet sich auch am Ende seiner Abhandlung über einen Canonem perpetuum in hypo-diapente quatuor vocum etc. über den unrechten Gebrauch dieser Künsteley also heraus:

„Gott, der den Sterblichen die allerliebste Musik zu einem weit höhern Endzwecke gegeben, als daß sie etliche Stimmen, und wenn deren noch so viele wären, in einerley Noten und in einer Zeile, zwingen sollen, der lasse doch das Studium-Ethico-Melodicum zu mehrern Kräften kommen, so werden, ja so müssen wir gewiß von andern Wundern der Musik hören, als die Canones sind, und wenn sie sich auch auf tausenderley Art versetzen, verkehren und vermischen ließen."

Aus diesem Bekenntniß des seligen Stoelzels wird sich wohl niemand einfallen lassen, als hätten die Canones keinen Werth bey ihm gehabt; man muß nur das Nützliche und Schöne derselben von dem Schlechten zu unterscheiden wissen.

Da diese Stoelzelsche Abhandlung, wie solche Canones vielfältig zu verändern sind, sehr rar geworden, so glaube ich, den jungen Componisten, welche den Contrapunct studieren, keinen geringen Dienst dadurch zu erweisen, wenn ich bey erster Gelegenheit dieselbe durch den Druck wieder herausgebe.

Ob nun gleich Stoelzel selbst etwas nachtheilig von dieser Art Canons spricht, so zeiget doch folgendes zweychörigtes Kyrie, welcher nützliche Gebrauch davon zu machen sey.

Digitized by Google

Ich habe vorher gesagt, daß von einem Theatercomponisten weit mehr, als von einem Kirchencomponisten erfordert wird; denn ein Theatralcomponist muß erstlich alles dasjenige, was ein Contrapunctist oder Kirchencomponist weiß, vorher auch wissen, und denn, über dieß den freyen Styl in seiner Gewalt haben, welcher beynahe ein eben so großes Studium, als der gebundene ist, der eben sowohl, wie der strenge Styl, seine festen Regeln hat, wodurch die Musik den höchsten Grad ihrer Vollkommenheit und tausendmal mehrere Mannigfaltigkeit, sowohl in der Melodie, als dem Gebrauch der Harmonie erhält.

Ein Canon kann bey Singsachen sehr übel angebracht werden, weil zwey oder mehrere Stimmen nicht mit einander einerley Worte singen, sondern einer nach dem andern, daher kann bey verschiedenen Texten ein ganz verkehrter Sinn hervorkommen. Z. B. Jes. 33. V. 7.

Ihre Bothen schreyen draußen, und die Engel des Friedens weinen bitterlich.

Nun kann durch das canonische Singen sehr leicht der Text also verunstaltet werden.

Die Engel des Friedens schreyen draußen, ihre Bothen weinen bitterlich.

Desgleichen in dem Spruch, Röm. 12. v. 15.

Freuet euch mit den Fröhlichen, und weinet mit den Weinenden.

Ob nun gleich die Meinungen sehr getheilt sind, so, daß viele gegen die doppelten Contrapuncte und Canons sprechen, andere hingegen die Kenntniß und Ausübung derselben durchaus verlangen, so wird man doch meistentheils finden, daß nur diejenigen Componisten von Contrapunct und Canons nachtheilig sprechen, die vielleicht niemals Gelegenheit, Geschicklichkeit oder Geduld genug hatten, diese Kunst zu erlernen.

So gehts der Wissenschaft. Verachtung geht für Müh.
Wer sie nicht hat, der tadelt sie.

von Haller.

Aus den öffentlichen Zeitungen ist bekannt, daß, als der verstorbene Kapellmeister Joh. Seb. Bach aus Leipzig die Gnade hatte, vor Sr. Maj. dem König von Preußen in Potsdam sich hören zu lassen, Sie Höchst Selbst ihm

Digitized by Google

ein ſehr tief ausgedachtes Thema aufgaben, worüber er extemporirte, hierauf es ausgearbeitet dem Druck unter folgendem Titel übergab: Muſikaliſches Opfer Sr. Königlichen Majeſtät in Preußen allerunterthänigſt gewidmet von Johann Sebaſtian Bach. Leipzig 1747.

Darinnen befanden ſich Canones, die ich, wegen ihrer Schönheit, aufgelöſet hier mit beyfüge; außer dieſen füge ich noch mehrere bey, damit man verſchiedene Gattungen kennen lerne.

Um das Leichte ſchön zu ſchreiben, muß man das Schwereſte in der Muſik in ſeiner Gewalt haben, denn herunter kann man ſich laſſen, aber ſchwerer in die Höhe heben. Siehe Fig. IV.

Da man wegen des Quartformats die dreyzehn Stimmen nicht übereinander ſetzen konnte, ſo muß man die nachſtehenden vier Inſtrumentenſtimmen ſich auf einem Folioboge über die Singſtimmen ſchreiben, um daraus zu ſehen, wie Stoelzel die Inſtrumente mit den Singſtimmen wechſelsweiſe bald im Einklange oder Octavenweiſe gehen läſſet.

Ich habe es für ſehr nöthig und nützlich geachtet, dieſen achtſtimmigen Satz beyzufügen, weil man heutiges Tages in dieſer Art von wenigen Componiſten etwas mehr zu ſehen bekommt; und leider, ob gleich Partituren von etlichen zwanzig Stimmen erſcheinen, dennoch der Satz nur dreyſtimmig iſt.

Denen Modecomponiſten iſt es zu vergeben, weil ſie nicht einmal weder den reinen drey- noch vierſtimmigen Satz zu ſetzen wiſſen; aber Männern, die Lehrbücher über dieſe Wiſſenſchaft für die Welt geſchrieben, denen iſt es unverzeihlich bey ſolchen Gelegenheiten, wo große Harmonie ihren eigentlichen Sitz haben, und den beſten Effect machen ſollte, wenn ſie in etlichen zwanzig Stimmen nur höchſtens einen dreyſtimmigen Satz haben.

Von der Art beſitze ich verſchiedene Partituren von des in Koppenhagen geweſenen Capellmeiſters Scheibe ſeiner eigenen Handſchrift, unter denen eine Partitur von neunzehn Stimmen ſich befindet, die in allen nur einen dreyſtimmigen Satz ausmacht.

Erſtlich der Orgelbaß als die Grundſtimme macht mit dem erſten und zweyten Diſcant den dreyſtimmigen Satz aus.

Digitized by Google

Alsdann folgen drey Tenorſtimmen, wovon zwey im Einklang mit dem erſten Diſcant eine Octave tiefer gehen; die dritte Tenorſtimme geht um eine Octave tiefer mit der zweyten Diſcantſtimme.

Ferner ſind zwey Baßſingſtimmen vorhanden, die gleichfalls mit der dritten Tenorſtimme im Einklange gehen *).

Die erſte Hoboe und erſte Violine gehen mit der erſten Diſcantſtimme im Einklange.

Die zweyte Hoboe und zweyte Violine gehen mit der zweyten Diſcantſtimme im Einklange und denn die beyden Flöten mit beyden Violinen Octavenweis höher.

Zwey Trompetten gehen gleichfalls mit beyden Diſcantſtimmen im Einklange, und die dritte Trompette (die man gemeiniglich Principal nennt) gehet bald mit der einen Trompete und bald mit der andern auf einige Töne im Einklange.

Endlich ſind die Pauken, die bey vielen Accorden noch dazu ſehr übel angebracht ſind.

Auch ſiehet man aus dem Kyrie, wie man zweychörig zu ſchreiben habe, wobey hier die ſchönſte Abwechslung beobachtet wird, und am Ende ſich beyde Chöre vereinigen.

Desgleichen, wie man die Inſtrumente mit den Singſtimmen entweder im Einklange oder Octavenweiſe ſetzen könne.

Ich habe vornehmlich dies Kyrie vom Stoelzel hier eingerückt, um anzuzeigen, daß, ob er gleich am Ende ſeiner Abhandlung vom Canon nachtheilig ſchreibt, dennoch in dieſer Art ſelbſt geſchrieben hat.

Uebrigens wird man von mir nicht glauben, daß ich es als ein Muſter von ſchöner Melodie anführe, ein Text von zwey oder drey Worten giebt auch wenig Stoff zu ſchönen und mannigfaltigen Melodien, um dieſer Urſache willen muß man auch öfters Nachſicht für den Componiſten haben.

*) Das Schlimmſte dabey iſt, daß die Baßſtimme mit dem Grundbaß nicht im Einklange gehet, ſondern nur eine Mittelſtimme iſt. Dieſen Fehler, einen Chor ohne Grundbaß ſingen zu laſſen, haben die größten Meiſter jederzeit zu vermeiden geſucht; denn das Ohr des Zuhörers wird ſehr beleidiget, wenn er an einer Stelle der Kirche, die von demjenigen Chor, deſſen Geſang mit dem Grundbaß im Einklange fortſchreitet, entfernter liegt, einen andern Chor deutlicher höret, deſſen Baßſtimme eine bloße Mittelſtimme iſt. Hierüber hat ſich der ehemalige Capellmeiſter Praetorius hinlänglich erklärt.

Digitized by Google

Alle doppelcontrapunctische und canonische Künsteleyen sind zu verwerfen, wenn dadurch Fehler wider gute Melodie, richtige Declamation und Ausdruck entstehen, und ist alsdann die Klage der Zuhörer gerecht, wenn sie der Musik zwar das Verdienst der Gelehrsamkeit, aber nicht der Schönheit zugestehen. Es kann also die contrapunctische Künsteley den andern Fehlern, die in einem Stücke sich befinden, niemals zur Entschuldigung dienen. Das Mühsame der Kunst muß nur dem Kenner sichtbar seyn.

Daß der vielstimmige Satz besonders für Kirchenmusik zu wissen nöthig sey, ersieht man aus Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste pag 883, wo er saget: „Der vielstimmige Gesang hat an sich etwas Feyerliches und Großes, und ist also vorzüglich bey solchen Gelegenheiten zu gebrauchen, wo die Gemüther durch große Pracht und Feyerlichkeit außerordentlich zu rühren sind."

Wie die Töne im vielstimmigen Satze zu verdoppeln sind, ist in meinem ersten Theile und denn ausführlicher noch in dem Zusatze über die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, als auch in Sulzers Theorie mit unwidersprechlichen Gründen deutlich beschrieben.

Man wird überdies aus diesen praktischen Beyspielen von Joh. Seb. Bach, welche vollkommen mit meinen Lehren übereinstimmen, deutlich einsehen, daß dies die einzigen wahren Grundsätze des vielstimmigen Satzes sind, und daß das System des Rameau auf ganz falschen Grundsätzen beruhet. Siehe Fig. V.

Nur diejenigen Componisten, denen der wahre Grundton einer jeden Harmonie bekannt ist, können wissen, was für Töne in dem vielstimmigen Satze eine Verdoppelung erlauben.

Man darf nur in Rameau Traité de l'harmonie vom Jahr 1722. p. 341 die von ihm angegebenen Grundnoten betrachten, um von der Unrichtigkeit seines Systems überzeuget zu seyn.

Im vierten Tacte ist die erste Grundnote A unrecht, es sollte D seyn:

Im sechsten Tacte sollte statt G der wahre Grundton B stehen.

Im neunten Tacte steht im Orgelbasse D mit der 9 8, dieju ist der angegebene Grundton F unrecht, denn es sollte D seyn, auch resolvirt er im Diskant die None nicht.

Digitized by Google

Im vierzehnten Tacte ist die Sexte im Tenor übel angebracht, denn diese Harmonie leidet nicht nach E mit $\frac{6}{5}$b fortzuschreiten; G sollte der Grundton statt E mit dem verminderten Dreyklange seyn.

Im sechzehnten Tacte ist B der falsche Grundton, es sollte G gesetzt seyn.

Im achzehnten Tacte muß statt H mit dem verminderten Dreyklange, G der Grundton seyn.

Im zwanzigsten Tacte ist D der Grundton und nicht F.

Im fünf und zwanzigsten Tacte ist G und nicht B der Grundton.

Im sechs und zwanzigsten Tacte ist im Orgelbaß F mit 5 zum angegebenen und wahren Grundtone A ganz falsch.

Vom acht und zwanzigsten zum neun und zwanzigsten Tacte taugt der Satz gar nichts, eben so wie im neunten Tacte.

Eben so unrichtig als diese angezeigten Tacte, sind die übrigen.

Im vorletzten Tacte setzt er im Orgelbaß A mit $\frac{7}{4}$, und zum Grundton E mit dem verminderten Dreyklange. Ein jeder wird sogleich einsehen, daß hier der wahre Grundton A gesetzt werden muß.

Dieser Psalm soll ohne Zweifel nach seiner Meinung ein Meisterstück seyn; man schließe hieraus auf seine übrigen Sachen.

Aus diesem Psalm wird man vollkommen überzeugt seyn, daß Rameau weder den reinen Satz, noch einen fließenden Gesang verstanden hat; denn seine Melodie ist der Würde des Kirchenstyls gar nicht angemessen, sondern ist vielmehr einem Bänkelgesang ähnlich. Es ist also höchst seltsam, daß deutsche Schriftsteller, welche über die Musik geschrieben haben, das Rameauische System ihren Landsleuten empfehlen konnten. — Ein Beweis, daß diese Herren in der Musik keine größere, oder vielleicht noch geringere Einsichten als Rameau besaßen.

Die hier wenige folgende Muster von verschiedenen Arten der Canons habe ich hauptsächlich als einen Beweis hergesetzt, daß die größten Meister sich immer gelegentlich damit abgegeben haben; es giebt aber nicht nur mehrere Arten, sondern es können noch immer neue erfunden werden: wie z. B. der bey (5) von dem Herrn Capellmeister Bach in Hamburg.

Der Canon, den mir Herr Bach zugeschickt hat, war mir ganz neu; und ob er gleich beym ersten Anblick sehr leicht zu seyn scheint, so wird man doch die

Digitized by Google

Schwierigkeiten, beſonders in den Tacten, wo die Diminution anfängt, bald gewahr. Mein Freund, der Herr Faſch, fand auch ſo viel Vergnügen daran, daß Er den 7., 8. und 9ten Canon von eben der Art glücklich nachmachte, und mir gütigſt mittheilte.

Der eilfte von nemlicher Art iſt von mir; auch der zwölfte mit einer kleinen Abänderung mit zweyerley untergelegten Texten, wovon der eine Text eine Beziehung auf die langſame Bewegung (Augmentatio) und geſchwindere (Diminutio) enthält.

Der ſechste iſt mir auch vom Herrn Bach in Hamburg unaufgelöſt mitgetheilt worden; die erſte Auflöſung, welche ich verſuchte, war völlig nach des Herrn Bachs Sinn getroffen. Ich machte nachdem einen zweyten Verſuch, bemerkte aber, daß der reine Satz nicht völlig beybehalten wurde. Hierüber befragte ich den Herrn Bach: Ob dieſe Fehler, um der Kunſt willen, ſich entſchuldigen ließen, worauf er mir ſeine Meinung ſchriftlich dieſerwegen zuſchickte. Weil nun in dieſem Beſcheid über den reinen Satz ſehr viel Nützliches geſagt wird, ſo will ich ihn, Wort zu Wort, hierher ſetzen.

„Ich wiederhole nochmals mein Bravo über ihre Auflöſung meines Canons, nur ſage ich Ihnen, mit Ihrer Erlaubniß, vom neunten bis zum zwölften Tact inclusive iſt viel Freyheit, welche ich nie wagen werde. Unmögliche Sachen konnten Sie nicht möglich machen. Ich mag, wenn es ſeyn kann, gerne die Reinigkeit bey aller Kunſt beybehalten wiſſen, und nächſt dem auf einen guten Geſang und Modulation ſehen."

„Die beyden e in der Ober- und Unterſtimme im neunten Tacte, und die im zehnten Tacte darauf folgenden gis in beyden Stimmen verlieren das Leere der Octaven durch die Sechszehntheilpauſe nicht."

„Im eilften Tacte klingt das cis und darauf folgende h leer und widrig."

„Die anticipirte Reſolution der Quarte major im zwölften Tacte iſt nichts ungewöhnliches."

„Im neunzehnten und zwanzigſten Tacte ſind das d und dis ſich zuwider."

Die zwey von mir folgende vierſtimmige Canons, als, der dreyzehnte und vierzehnte durch Oberquinten, können ſehr leicht für pedantiſche Künſteleyen an-

Digitized by Google

gesehen werden, allein das vom Joh. Seb. Bach darauf folgende Kyrie wird den Nutzen solcher Arbeit deutlich zu erkennen geben. Außerdem ist dies Kyrie ganz verschieden, gegen alle vorhergewesene Kirchenmusik, weil man gemeiniglich immer in dem sogenannten schweren Styl geschrieben, in welchem gar keine Verwechslungen der dissonirenden Accorde Statt fanden. Siehe Fig. VI.

In den ganz alten Zeiten der griechischen Kirche, wo man noch Ueberbleibsel aufzuweisen hat, bedienten sich damaliger Zeit nicht einmal die Componisten der Verwechslungen, welche aus dem consonirenden Dreyklang entstehen, als z. B. des Sexten-Accordes, wie beystehendes Exempel vom Anfange eines Psalms darzeiget, worinnen nur lauter Fortschreitungen perfecter Dreyklänge vorkommen. Siehe Fig. VII.

Daß diese Composition von vielen hundert Jahren herrühren müsse, konnte ich daraus schließen, weil ich Mühe hatte, die Noten zu dechiffriren, denn z. B. wenn eine ganze Tactnote d im Baß seyn sollte, die nach unserer Art auf der mittelsten Linie im Notensystem steht, so waren daselbst statt einer Note zwey ganze Tactnoten, die eine einen Grad tiefer auf c, und die andere auf e übereinander; mit den Pausen hatte ich auch Mühe es zu errathen.

Ihro Königl. Hoheit, meine Allergnädigste Prinzessinn haben diese Kirchenmusiken in Stimmen auf fein Pergament geschrieben aus Rußland erhalten, in Höchst-Deren Musikvorrath dieselben aufgehoben sind.

Von eben der Art, mit Eintreten der nacheinander folgenden Stimmen in der Oberquinte, befindet sich auch ein Tutti vom verstorbenen Capellmeister Graun in einer seiner Passionsmusiken, die ich aber selbst nicht besitze.

Obgleich zuweilen ein allzukünstlicher Satz der schönen Melodie, dem Ausdruck der Empfindungen, und sogar der richtigen Declamation hinderlich seyn kann: so muß doch der Componist in diesen Schwierigkeiten wohl geübt seyn; denn selten wird irgend einem Künstler auch ein leichtes Werk der Kunst meisterhaft gelingen, wenn er nicht vorher in den schweren und mühsamen Uebungen einsmerkliche Fertigkeit erlangt hat.

Digitized by Google

Fortſetzung des im erſten Theil pag. 226. angeführten Anfanges der Ramlerſchen Cantate vom Tode Jeſu, von der Compoſition Ihro Königl. Hoheit der Prinzeſſinn Amalia von Preußen. *) Siehe Fig. VIII.

Allegro für zwo Violinen und eine Grundſtimme, componirt von Ihro Königl. Hoheit der Prinzeſſinn Amalia. Siehe Fig. IX.

Ich glaube den Liebhabern der Muſik keinen unangenehmen Dienſt zu erweiſen, wenn ich ihnen hier nachfolgenden Pſalm mittheile, der, wie man deutlich einſehen wird, ganz nach den bisher vorgetragenen Grundſätzen eingerichtet iſt.

Nach dem 50. und 51. Pſalm.

Erbarm dich unſer Gott! ꝛc.

in Muſik geſetzt

von

J. Ph. Kirnberger.

Siehe Fig. X.

Zum Beſchluß meines zweyten Theils mögen beygefolgende, aus dem Italieniſchen ins Deutſche überſetzte beyde muſikaliſche Aufſätze noch zum Beweis dienen, daß die Muſik nicht aus willkührlichen, ſondern nach ſichern Gründen feſtgeſetzten Regeln beſtehe.

Antwort des Cavaliers Alexander Scarlatti, erſten königlichen Capellmeiſters zu Neapolis, auf ein aus einem Abendlande an ihn geſchehenes Anſuchen: ſeine Meinung über einen Streit zu ſagen, der zwiſchen zweyen Componiſten über den Eintritt eines zweyten Soprans in einer Stelle eines Miſerere nobis entſtanden war. Dieſer Eintritt iſt in einer vierſtimmigen Meſſe, welche den

*) Von dieſem Stücke ſchreibt der Dresdniſche Capellmeiſter Naumann in einem Briefe an den Herausgeber: Hier erfolgt das vortreffliche Stück von der Arbeit Sr. Königl. Hoheit, es verdient, daß es bekannt wird, indem es der Durchlauchtigſten Verfaſſerinn Ehre macht, und manchen Componiſten von Profeſſion beſchämt.

Digitized by Google

Titel Scala Aretina führet, angebracht, und als ein Fehler von einem andern Componisten derselben Nation getadelt, und ein verbotener Gang genennt worden. Hierbey sind verschiedene Meinungen anderer Componisten des besagten Landes, wie man im Druck sehen kann, angeführet, und der Streit also dem gedachten Capellmeister Scarlatti im Monat Dezember 1716 nach Neapolis eingeschickt, von ihm aber im April 1717 auf folgende Art beantwortet worden.

Dies ist des gedachten Verfassers Satz, welcher beym Eintritte des zweyten Soprans mit der Secunde gegen den Contralt beym Zeichen §, wobey der Tenor G hat, und wo keine Vorbereitung geschieht, als unrecht verworfen worden. Siehe Fig. XI.

Nachdem nun der gedachte Capellmeister Scarlatti die Gründe beyder Theile, die sich in vorbesagtem Falle widersprochen, gelesen und überleget, so erkläret er sich, weil er durch die an ihn ergangene Anfrage seine Meinung zu sagen verbunden ist, darüber folgender Gestalt:

Man kann nicht läugnen, daß die Regeln der musikalischen Composition von alten und neuern in ihrer Wissenschaft gegründeten Verfassern deswegen festgesetzet worden, damit man die Consonanzen und Dissonanzen in der Musik möge kennen, bilden und anbringen lernen, (welches man Modulation nennet) damit daraus die angenehmste Harmonie in den Compositionen entstehen möge, und damit diese, wenn sie vermittelst des Gehöres zum Verstande kommen, die Kraft haben mögen, die Leidenschaften des Gemüths zu bewegen. Eine solche Wirkung ist eine augenscheinliche Probe, daß dergleichen Compositionen mit Kunst und Genie verfertiget worden, und das besteht hauptsächlich darinn, daß man mit einer der Natur gemäßen Künstlichkeit die Harmonie der Noten dem Sinne und der Nachahmung der Worte gemäß einzurichten weiß. Nun muß, damit man eine so bewundernswürdige Wirkung erhalten möge, die Musik auf eine solche Weise vernünftig eingerichtet seyn, daß sie den Regeln der Kunst und den Gründen der Wissenschaft gemäß seyn möge, ohne welches man nichts Gutes und Vollkommenes, um den vorgesetzten Endzweck zu erhalten, würde ausrichten können. Dieses wird niemand läugnen können, ohne in den Fehler zu fallen, daß er den Anfang und das, das Mittel Ende einer so erhabenen Wissenschaft nicht zu verstehen verräth.

Digitized by Google

Daher muß man ſagen, daß, ob man gleich eine Compoſition verfertigen kann, die aus bloßen Conſonanzen zuſammen geſetzt iſt, ohne daß irgend eine Diſſonanz darunter gemiſchet ſey; nichts deſto weniger die Harmonie, wenn man auf ſolche Weiſe verfahren will, ungeſchmackt, kurz und eingeſchränkt gerathen, und aller derer Schönheiten gänzlich beraubet ſeyn würde, welche ſie angenehm, ergötzend und zugleich künſtlich machen. Soll ſie aber auf eine ſolche Art gerathen, wie wir zuletzt beſchrieben haben, ſo muß ſich der Componiſt, der Conſonanzen und Diſſonanzen mit einem durch die Kunſt geleiteten Genie, und mit einer durch die Wiſſenſchaft geleiteten Vernunft bedienen. Er muß ſowohl Conſonanzen als Diſſonanzen nach den Regeln brauchen, welche durch die Lehre der in der Theorie und der Ausübung erfahrnen Meiſter angewieſen worden. Denn ohne ein ſolches Verfahren würden ſchwerlich augenſcheinliche und klare Proben der Güte ſeiner Harmonie können gegeben werden, welche aber darinn beſteht, daß die Wirkungen hervor gebracht werden, die man bey dem Endzwecke, auf welchen ſie gerichtet iſt, zur Abſicht hatte. Man muß weiter ſagen, daß die Diſſonanzen allein nicht nur keine Harmonie machen können, ſondern daß ſie ihrer Natur nach ſelbſt die Zerſtörung der Uebereinſtimmung und die Zerrüttung des Wohlklanges und der Ordnung ſind, welche man durch die Conſonanzen erhält, indem dieſe jenen gerade entgegen ſtehen. Nichts deſto weniger aber iſt es nöthig, daß ſowohl die einen als die andern mit einer vernünftigen Kunſt gebrauchet werden, ſo daß man ſie nämlich mit einander vermiſchet und verwebet, wie die Farben, und den Schatten und Licht in der Malerey, als welche ohne die Vermiſchung der gedachten regelmäßig und künſtlich gebrauchten Farben niemals vollkommen ſeyn kann. Man weiß, daß eins der wichtigſten Geſetze in der Kunſt zu componiren dieſes iſt, daß die Diſſonanzen auf die Art angebracht werden, welche man **die Modulation eines vorbereiteten unvollkommenen Intervalls** (modulatione d'imperfetta preparata) nennet. Dieſe Vorbereitung eines unvollkommenen Intervalls oder einer Diſſonanz muß ſo verſtanden werden: Es müſſen zwey Noten ſeyn, welche erſtlich gegen einander in einer Conſonanz ſtehen, indem aber die eine von ihnen einige Zeitlang auf ihrem Orte, Klange, oder Stimme ruhend bleibt, bewegt ſich die andere von ihrer Stelle unterwärts, entweder ſtufenweiſe, oder durch einen Sprung,

aber niemals anders als ſo; und aus dieſer Bewegung entſteht die Diſſonanz zwiſchen dieſen zweyen Noten, von welchen die, welche feſt ſtehen bleibt, alsdenn von der andern, welche ſich beweget hat, gebunden genennet wird. Ein ſolcher Satz nun wird genennet und iſt auch eine Unordnung, denn von der Conſonanz geht man fort, um eine Diſſonanz zu machen, dieſes aber iſt ein Stand der Unvollkommenheit oder Uneinigkeit. Weil nun in der Unvollkommenheit und Uneinigkeit keine Harmonie ſeyn kann, ſo muß alsdenn die Note, welche, wenn ſie ſtill ſteht, durch die Bewegung der andern, welche ſich erſt bewegte, gebunden wird, darauf ſich auch bewegen, um ſich dieſem Stande der Unvollkommenheit und Uneinigkeit oder der Bindung (ligatura) zu entziehen, und indem ſie unter ſich oder unterwärts weiter fortgeht, ſo muß ſie ſich an einem ſolchen Orte wieder ſetzen, wo ſie mit der andern wieder in eine Conſonanz kömmt. Daraus entſteht nun wieder eine Harmonie, weil ſie ſich von neuem in die Uebereinſtimmung und Ordnung ſetzen, wovon ſie ſich entfernt hatten. So iſt die Regel oder das Gebot in dieſem Falle beſchaffen, welches durch das Anſehen und die Gründe der in der Theorie und in der Ausübung erfahrnen Männer gegeben worden. Die Erfahrung beweiſet auch ſeine Richtigkeit. Die Probe davon iſt klar, indem man den ganz natürlichen Beweis geben kann, daß das Wort Diſſonanz Zerrüttung und Unordnung andeutet; Zerrüttung und Unordnung aber ſetzen vorhergehende Zuſammenſtimmung und Ordnung voraus, denn wo die Sache nicht erſt zuſammenſtimmend und ordentlich geweſen iſt, ſo kann auch keine Unordnung und Zerrüttung in derſelben ſtatt finden. Da überdieſes, wie ſchon oben geſagt worden, die Note, welche ſtill ſteht, indem die andere ſich beweget, gebunden genennet wird, ſo kann man es auch durch eine ganz natürliche Urſache beweiſen, wenn man ſagt, daß der Zuſtand, wenn etwas gebunden iſt, einen vorhergehenden Zuſtand der Freyheit voraus ſetzet. Weil aber das Freyſeyn ohne Zweifel ein Zuſtand der Vollkommenheit iſt, ſo iſt das Gehen von der Freyheit zum Gebundenſeyn ein Zuſtand, in welchem man in Unvollkommenheit oder Unordnung und Zerrüttung fällt, und dieſes iſt klar. Dieſe und andere Urſachen, welche ich übergehe, geben augenſcheinlich zu erkennen, daß die Diſſonanz vorbereitet ſeyn muß, das iſt, ſie muß erſt als Conſonanz ſtehen, (welche die oben beſchriebene Uebereinſtimmung, Ordnung und Stand der Freyheit iſt) darauf macht man daraus die Diſſonanz auf die oben beſchriebene Art, und end-

Digitized by Google

ſich muß ſie wieder in den Stand der Vollkommenheit zurückkehren, das iſt, ſie muß aufs neue wieder zur Conſonanz werden. Dies iſt der Gebrauch der Regeln und der Vernunft, die man nicht beſtreiten kann, und ſo ſprechen alle, ſowohl geiſtliche als weltliche Verfaſſer davon, welche man theils um mehrerer Kürze willen, theils aber auch deswegen nicht anführet, weil nicht zu glauben iſt, daß einer, der von der Muſik Profeſſion macht, ſie nicht ſollte geleſen und ſtudiret haben. Man führet aber dagegen folgende wenige und ganz gemeine Beyſpiele an, nicht in der Abſicht, als ſollten ſie für Meiſter dienen, die in der Theorie und in der guten Ausführung gründlich erfahren ſind, ſondern nur für die Anfänger. Sie werden hinlänglich ſeyn, die Sache deutlich zu machen, ohne daß man ſich in viel mehrere, welche vorzufallen pflegen, ausbreitet. Erſtlich kommen Beyſpiele von der Secunde, darnach von der Quarte, darauf von der Septime, und endlich von der None, welche alle vorbereitet ſind. Die Exempel ſind 2. 3. und 4ſtimmig, wie folget: Siehe Fig. XII.

Der Bewegungen untereinander geflochtener Conſonanzen und Diſſonanzen giebt es viel und mancherley. Daraus entſteht die Modulation, welche die Harmonie in ihrer Gewalt hat, und ſie nach ihrem Willen einrichtet. In dieſe Bewegungen können alle gedachte Intervalle gebracht werden; denn ſie hangen von der Einbildungskraft ab, in welcher eine Menge Mannigfaltigkeit der Gedanken ihren Urſprung hat, die niemand zählen kann. Es werden alſo die wenigen angeführten Beyſpiele hinreichend ſeyn, blos um den vorhergehenden Diſcours, der den gegenwärtigen Fall, von welchem die Rede iſt, betrifft, zu erklären, damit diejenigen, welche in dieſer Wiſſenſchaft Lehrlinge ſind, einiges Licht über dieſe Materie erhalten. Es hat auch der Verfaſſer gegenwärtiger Schrift keine andere Abſicht als dieſe: denn er iſt keinesweges geſonnen weder einen Lehrer, noch Richter, noch Geſetzgeber vorzuſtellen. Er erklärt ſich alſo, und bezeuget, daß er über gegenwärtigen Fall kein entſcheidendes Urtheil fällen will, indem er ſie beyde einander widerſprechende Partegyn alle Ehrerbietung und Hochachtung hat, weil beyde in der Theorie gut und gründlich ſprechen. Er erſtlles vielmehr nur das, was er ſchuldig zu thun iſt, nämlich: daß er auf die ihm über den gegenwärtigen Fall vorgelegte Frage antwortet. Zu dem Ende ſpricht er mit Aufrichtigkeit und Freyheit

Digitized by Google

seiner geringen Einsicht, ohne irgend eine Partheylichkeit zum Vortheile des einen oder des andern Theils. Um sich also nur nach den Umständen des gegenwärtigen Falles einzuschränken, sagt der Verfasser dieser Antwort, daß alles Wesentliche, um ihn zu vertheidigen, auf die folgenden Puncte ankömmt, welche von eben diesem gegenwärtigen Verfasser hier getreulich und buchstäblich aus der Sprache des Urhebers gedachten, wie gesagt beym Eintritt des zweyten Soprans getadelten Satzes, übersetzet worden. Der Versertiger dieses Satzes sucht ihn auf eine sinnreiche Art gegen den Tadel, der ihm von einem andern Componisten seiner Nation gemacht worden, zu vertheidigen, und redet gegen seinen Beurtheiler folgender Gestalt:

„Drey Dinge nimmt sich der Herr N. N. durch seinen Tadel zu verbessern „heraus, erstlich; den Eintritt in dissonirenden Intervallen.

„Zweytens: Die Unterschiebung (Suppositione) einer Pause in einer „Figur.

„Drittens: Daß zwey vollkommene Consonanzen einer Art auf einander „folgen.

„Die Vertheidigung dieser drey Puncte wird also daß ganze Unternehmen „meiner Verantwortungsschrift seyn.

„Erstlich sage ich, daß man die Unterschiebung einer Pause in einer Figur „anbringen kann.

„Zweytens will ich zeigen, daß die gedachte Gewohnheit, die Stimmen in „dissonirenden Intervallen eintreten zu lassen, in der Musik gebilliget „wird.

„Drittens will ich beweisen, daß dergleichen durch den Gebrauch rechtmäßiger „Freyheiten erlaubet werden kann.

„Viertens will ich den Ausspruch des Gehörs untersuchen, auf welchen „Richterstuhl der Herr N. N. sich berufet, um die Dissonanzen zu „verwerfen.

„Fünftens will ich die aufeinander folgenden vollkommenen Consonanzen einer „und eben derselben Art vertheidigen.

„Endlich will ich die Beyspiele einiger bewährten Verfasser meiner Nation,

„die ich im Anfange meiner im Druck heraus gegebenen Schrift angeführet habe, beleuchten."

So spricht der Verfasser des gedachten musikalischen Satzes, und führet die Beyspiele anderer Componisten seiner Nation, welchen er nachzuahmen gedacht hat, an. Diese Beyspiele werde ich hier nicht wiederholen, weil einige von ihnen, mehr oder weniger, etwas dem Satze des Verfassers, welcher ihm als falsch getadelt worden, gleiches enthalten. Ich lasse sie also weg, und finde sie nicht vor nöthig anzuführen; (andere von diesen Beyspielen findet man gedruckt in der Abhandlung, welche der gedachte Verfasser zu seiner Vertheidigung heraus gegeben hat,) weil die hier gegenwärtige Schrift hinlängliche und sehr vernünftige Gründe enthält, warum ich keinen Ausspruch über diese Materie thun will, blos weil ich für einen und den andern Theil die größte Achtung und Ehrerbiethung habe. Man wird sich also nur ganz kurz fassen, und sich dabey auf die richtige Auslegung der Regeln der Kunst und der Lehren einiger der gelehrtesten sowohl alter als neuer Tonverfasser gründen. Der Urheber dieser Abhandlung ist über dieses durch die Erfahrung seiner Meinung gewiß, indem er 40 Jahre lang Fleiß und Mühe auf die gründliche Kunst der Musik gewendet hat, und noch gegenwärtig damit fortfährt, da er diese seine freyen Gesinnungen zur Antwort auf die an ihn abgelassene Frage abfasset, und aus denselben Gründen auf die Puncte, welche der getadelte Verfasser zu vertheidigen sich bemühet, und die man vorher angeführet hat, sich folgender Gestalt heraus läßt:

1) Die beyden auf einander folgenden vollkommenen Consonanzen einer Art, können vorkommen, und werden von sehr vielen Verfassern gebrauchet, weil da keine Nothwendigkeit ist, wider die Regeln der Kunst und der guten Harmonie in Fehler zu verfallen. Doch fehlt es dem Verfasser nicht an Wegen und sinnreichen Hülfsmitteln, um die Gefahr zu vermeiden, und doch zu seinem Zwecke zu gelangen.

2) Die Unterschiebung der Pause, vermittelst einer Figur, kann statt finden, wenn bey einer unternommenen Fuge die Nachahmung oder der Eintritt des Hauptsatzes dieselbe nothwendig machet. Aber die Art, dieses zu thun ist nur eine einzige, und diese unterläßt der Verfasser gegenwärtiger Antwort hier, aus

gewissen Ursachen, zu erklären; er verspricht aber sie zu zeigen, wenn beyde einander widersprechende Theile einmüthig darum ersuchen, sonst aber nicht. Doch sagt er, daß er es für wohl gethan hält, wenn die Klugheit des Componisten einen solchen Fall vermeidet, wofern er nicht durch eine unvermeidliche Nothwendigkeit dazu gezwungen wird. Diese Nothwendigkeit ist aber niemals so dringend, daß sie nicht sollte vermieden werden können.

3) Die Freyheiten, welche sich ein Componist nehmen darf, müssen so beschaffen seyn, daß man dabey wider die Regeln der Kunst keinen Fehler begehe, sondern daß sie zur Bewunderung des Witzes dienen, ohne bey der Tadelsucht Zweifel zu erwecken.

4) Die Fortschreitung in der Modulation muß so eingerichtet werden, daß sie vor dem Gewichte des richtigen Gebrauchs bestehen könne. Sie muß durch solche Bewegungen geschehen, welche zum Muster der Nachahmung dienen können, ohne den guten Regeln Tort zu thun. Also kann der Gebrauch, ein beobachtungswürdiges Gesetz werden. Widrigenfalls aber, ist der Gebrauch, wenn er zu einem bösen Beyspiele dienet, verwerflich, und darf nicht nachgeahmet werden. Die Neuigkeit in vernünftigen und allgemeinen Regeln pflegt der Ursprung verderblicher Irrthümer zu werden.

5) Das Gericht des Gehörs ist das rechte und einzige, um die Harmonie zu beurtheilen. Es kann aber über die Wissenschaft keinen Ausspruch thun, welches vielmehr dem Verstande zukömmt. Das Gehör und das Auge sind zugleich die Kläger und Zeugen der Kunst in der Musik, und der Wissenschaft in derselben, und sind beyde nothwendig als Anwald den Rechtssachen, welche vor das Tribunal der Vernunft in derselben gehören, von welchen alles Urtheil abhängt, wider das nichts mehr eingewendet werden kann.

6) Die Beobachtung der Regeln (sagt der Verfasser des gedachten getadelten Satzes) ist, wenn sie nicht die Erlaubniß der Freyheiten hat, arm, eingeschränket, streng, u. s. w. Gegen diese Meinung hält der Verfasser dieser Abhandlung, mit guter Erlaubniß und mit aller Bescheidenheit und Achtung, für nöthig, Folgendes zu sagen: Die Beobachtung der Regeln ist nicht allein nicht krenge oder eingeschränkt, u. s. w., sondern die Musik wird vielmehr einzig und

allein vermittelſt derſelben von harmoniſchen Blüthen und Früchten fruchtbar und überflüſſig reich. Die Urſache iſt, weil eben dieſelben Regeln die weſentlichen Stücke angeben, ſo die Harmonie ausmachen, und aus ihrer Natur entſpringen, welche in Zahl und Maß beſteht, die in gehörigem Verhalte geordnet und geſetzt ſind; dieſe Stellung in gehörigem Verhalte macht die Harmonie, und eine ſolche Harmonie iſt Muſik. So ſind gleicher Geſtalt alle ſichtbare und unſichtbare Dinge Muſik, wie man am Ende dieſer Abhandlung mit Beſchreibung und Eintheilung ſagen wird.

Die Regeln unſerer Muſik in der Kunſt zu componiren ſind ſo nothwendig, wie die Flügel einem Vogel, um damit fliegen zu können, und wie Segel und Ruder einem Schiffe, um ſich zu bewegen, und Reiſen zu unternehmen. Sie ſind die verſtändigen Kräfte, welche das Gemüth des Componiſten bewegen, und vermittelſt welcher er die Schöpfung ſeiner gefaßten Ideen zeiget. Sie ſind der bewegende Geiſt der Harmonie, denn durch ihn macht man eine gute Vermiſchung der Conſonanzen und Diſſonanzen, und vollführt das Gewebe der Modulation auf eine ſchöne Art. Sie ſind das Licht und der unentbehrliche Führer zu dem Fluge der Einbildungskraft, damit dieſelbe mit Gewißheit in den ungeheuren Räumen der Harmonie ſich ausbreiten können, als welche dem Verſtande begreiflich und der Vernunft augenſcheinlich klar, den menſchlichen Geiſt auf eine ſympathetiſche Weiſe rühret, daß ſich darin die Funken des Vergnügens der Sinne, und der Leidenſchaften des Herzens anzünden.

Ich ſage noch einmal, daß das Wort Diſſonanz die Bedeutung von Zerrüttung und Unordnung hat. Zerrüttung und Unordnung ſetzen vorhergehende Uebereinſtimmung und Ordnung voraus. Denn wenn eine Sache nicht erſt ordentlich und übereinſtimmend geweſen iſt, ſo kann keine Unordnung und Zerrüttung in derſelben ſtatt finden. Und weil die Diſſonanz in einer Bindung vorkommen muß, wie ich ſchon angeführet habe, ſo ſagt man, daß das Gebundenſeyn erſtlich einen Zuſtand der Freyheit voraus ſetzet, dieſer aber iſt eine Vollkommenheit, und alſo iſt ſie erſt mit Recht eine Conſonanz. Aus dieſen beyden wiederholten klaren und natürlichen Beweisgründen, von welchen man in der Natur unzählige anführen könnte, folgert man nothwendig, daß keine Diſſonanz ſeyn kann, oder ſoll, wo nicht vorher eine Conſonanz geweſen, welche Conſonanz eben gleichſam die erſt

Digitized by Google

ordentliche und übereinstimmende Sache gewesen, auf welche der Zufall der Zerrüttung und Unordnung folget. Es ist hier eben so, wie ein vorhergehender Stand der Freyheit, auf welchem der Zustand gebunden zu seyn folget, und nach diesem muß wieder der Zustand der Befreyung folgen, damit darnach die erste Freyheit, welche Vollkommenheit oder Uebereinstimmung und Consonanz ist, hernach wieder komme. Wie nun die Dissonanz nothwendig vorbereitet seyn muß, so macht man, indem man auf solche Art nach Regeln und vernünftiger Kunst verfährt, durch die Abwechselungen mit Consonanzen und Dissonanzen, eine gute Modulation, und vermittelst dieser erzeugt sich die Harmonie, deren nur der Umfang des Verstandes eines Componisten fähig ist. Und weil die Sphäre der Harmonie von einer ungränzbaren Weite ist, so kann sich das Genie des Componisten in diesem Raume so weit ausdehnen, so viel Stufen von Wirksamkeit und Erhebung er nur besitzet, um sich in dieser Sphäre auszubreiten, von welcher die Regeln das Licht, die Modulation der Wirkungspreis, der Ton (welcher durch das Gehör zum Verstande dringet) der Einfluß ist. Die Mannigfaltigkeit seiner Bewegungen ist die Fruchtbarkeit an Blumen und Früchten des Vergnügens und Ergötzens, welches sie dem Gemüthe bringen, und endlich sind die Strahlen seines Lichtes die sympathetischen Funken, welche die Stärke haben, die menschlichen Leidenschaften zu erwecken, zu entzünden, und zu bewegen. Dieses ist der Gegenstand, welches der Anfang und das Ende der Absicht des Componisten der Musik in seiner Bemühung und Fleiße seyn soll.

So machten es die alten Musikgelehrten in Griechenland, auf eine bewundernswürdige Weise, wie viele bewährte Schriftsteller, welche Glauben verdienen, und welche den Musikverständigen bekannt seyn sollten.

Damit man aber in der Ausführung sehen möge, daß das Beyspiel einer Lehre mehr Kraft hat, als bloße Worte davon so hat der Verfasser dieser Abhandlung es nicht für undienlich erachtet, folgende kurze 4stimmige Composition von seiner Arbeit hier mitzutheilen, worin viele Vorfälle des Gebrauchs vorbereiteter unvollkommener Intervalle (Dissonanzen) ohne die Unterschiebung einer Pause vermittelst einer Figur vorkommen. Diesen letztern Fall hat sich der Verfasser, wie oben gesagt worden, vorbehalten. Er erklärt sich aber ausdrücklich, daß er dieses Beyspiel aus keiner andern Absicht anführe, als damit die darin befindlichen Fehler, von Ken-

stern, die in der Theorie und in der Ausübung gründlich gelehrt sind, verbessert werden mögen. Denn für diese hat er alle Hochachtung, und unterwirft ihrem klugen Tadel alle Früchte seines kurzsichtigen Verstandes.

Er legt aber auch noch weiter dieses Beyspiel deswegen vor, damit wenn etwa ein fleißiger Lehrling seyn sollte, welcher einige Compositionen alter und neuer Verfasser in Partitur zu setzen unternähme, er durch Betrachtung ihres Contrapuncts und ihrer Modulation lernen möge, wie er sich bey der Beobachtung einiger Dinge, die nicht zum Beyspiele dienen sollen, zu verhalten habe. Denn in einem Dinge, welches nichts weiter als der kleinste Theil des Ganzen ist, kann man das Ganze auch nicht finden. Dies, was ich bisher gesagt habe, wird einem, der es versteht, deutlich seyn, ob es gleich dem, der es nicht versteht, freylich undeutlich bleiben wird.

Fleiß macht den Menschen gelehrt.
Erfahrung ist die Meisterinn der Dinge,
Dies sey einem Verständigen genug.

Nun folgt eine vierstimmige Composition des Verfassers gegenwärtiger Abhandlung. Die Modulation ist dem sechsten Tone eigen. Drey Gedanken und eine Harmonie. 122. Psalm. Sieh Fig. XIII.

Erklärung (Definition) der Musik,

welche Caesar Capranica im Jahre 1591. zu Rom gegeben.

Die Musik ist der vierte Theil der Mathesis, und hat ihren gemeinsten Namen von Muse her. Wenn wir die Kraft ihres Namens betrachten, so scheint sie alle Wissenschaft oder den Umfang der Gelehrsamkeit und selbst die Weltweisheit unter sich zu begreifen. Ihre Benennung ist von den Musen hergenommen, welche, wie man glaubte, allen Künsten und Wissenschaften vorgesetzet waren. Quintilian. Wer weiß nicht, daß schon zu den alten Zeiten auf die Musik nicht nur so viel Fleiß gewendet worden, sondern, daß man auch sie in solchen Ehren gehalten hat, daß Gelehrte und Musiker für einerley angesehen wurden. Ihr Gegenstand ist ein wohlgeordneter Klang. Von ihr sagt Boetius: Die Musik behält

Digitized by Google

den ersten Platz unter den sieben freyen Künsten. Unter allen Wissenschaften ist sie löblicher, angenehmer, fröhlicher, liebenswürdiger, als die andern. St. Paulus an die Colosser 3. und an die Epheser. Ihre Ordnung in Zahl, Gewicht und Maaß wohl abgemessen. Andere Schriftsteller sagen noch mehr hiervon. u. s. w.

Eintheilung der Musik.

Die Musik ist entweder unerschaffen und göttlich, oder erschaffen. Von jener bekennen wir, daß sie dem menschlichen Verstande unbegreiflich ist, und in der lautersten Einigkeit der göttlichen Natur und der vollkommensten Dreyeinigkeit der göttlichen Personen besteht. Sie kann durch keinen wörtlichen Begriff erkläret, und auch durch das tiefste Nachdenken des Gemüths nicht ergründet werden.

Die erschaffene Musik aber, von welcher wir hier reden, theilen wir erstlich in die betrachtende und ausübende, oder in die anschauende und wirkende ein. Die erste ist die Wissenschaft, welche die durch natürliche Instrumente hervorgebrachten Klänge, nicht mit den Ohren, als deren Ausspruch betrüglich ist, sondern mit dem Verstande betrachtet. Die zweyte, nämlich die wirkende, ist die Wissenschaft einer vollkommenen Tonführung, und besteht in Klängen, Worten und Zeitmaaße. So sagt Franch im ersten Buche. Sie wird zweytens eingetheilet in die Musik der Welt, die menschliche und die harmonische, oder die, so durch Werkzeuge hervorgebracht wird. Die erste besteht in einer verhältnißmäßigen Ordnung der Farben, der Elemente, und der natürlichen Körper, die alle harmonisch geordnet sind. Die zweyte ist ein übereinstimmender Verhalt in der Seele und dem Leibe, sowohl besonders als vereiniget. Die dritte wird durch natürliche Klänge gebildet, um Töne und Gesänge hervor zu bringen. Sie wird endlich in den festen, ungezierten und figurirten, oder gezierten Gesang eingetheilet. Der erste geht in einem ungezierten und einförmigen Vortrage der Noten, der andere aber in verschiedener Länge und Kürze der Noten und in mannigfaltiger Beschaffenheit der Figuren einher. Dieses sey für jetzt genug.

Digitized by Google

Von denen Conſonanzen in einem Contrapuncte.

Der Grund der Conſonanzen iſt der Einklang, aus welchem die vollkommenen Conſonanzen, **Diapaſon** und **Diapente**, oder die Octave und Quinte entſpringen. Sie werden deswegen vollkommen genannt, weil ihre Verhalte dem Einklange näher ſind als die andern. Die unvollkommenen Conſonanzen ſind **Ditonus** und **Semiditonus**, das iſt die große und kleine Terze, und beyde **Hexachorde**, nämlich die große und kleine Sexte. **Diateſſaron** oder die Quarte, wenn ſie über die Quinte geſetzet wird, iſt alsdenn, weil ſie die Octave ausfüllet, eine Conſonanz, wie die Alten wohl dafür gehalten haben. Wird ſie aber allein für ſich betrachtet, ſo iſt ſie eine Diſſonanz, eben ſowohl als die Secunde, die Septime .. der **Tritonus** (größere Quarte) und die **Semidiapente** oder kleinere Quinte. Hier iſt zu merken, daß ſowohl die vollkommenen als die unvollkommenen Conſonanzen ſo wie auch die ſchon genannten Diſſonanzen **einfach** genannt werden, daß, wenn ihnen allen die Zahl 7. (eine Octave) zugeſetzet wird, ſie **zuſammengeſetzt**, daß iſt wiederholt werden. Wenn nochmals die Zahl 7. (noch eine Octave) zugeſetzet wird, ſo nennt man ſie **dreyfach**.

Die Regeln, welche in einem Contrapuncte beobachtet werden müſſen, ſind folgende:

1) Die Stimmen müſſen in Anſehung ihres Geſanges natürlich einher gehen.

2) Zwey vollkommene Conſonanzen nach einander ſind verboten, ſie mögen ſprung- oder ſtufenweiſe gehen.

3) Man beobachte die Gegenbewegung in beyden Stimmen, ſo daß immer eine der andern im Aufſteigen und Abſteigen der Noten entgegen gehe, wenn **vollkommene Konſonanzen** vorkommen. Anders aber verhält es ſich wenn unvollkommene Conſonanzen da ſind. Wenn demnach die unterſte oder Grundſtimme aufſteigt, ſo muß die oberſte Stimme herab gehen, und umgekehrt. Um mehrerer Vollkommenheit der Modulation willen aber muß dieſes überall, und ſo oft es nur ſeyn kann, beobachtet werden.

4) Von vollkommenen Conſonanzen gehe man in unvollkommene, aus Diſſonanzen in Conſonanzen.

Digitized by Google

5) Dissonanzen löse man in die nächstgelegenen Consonanzen auf.

6) Der Anfang des Stücks geschehe in Consonanzen, so wie auch das Ende.

7) Dem Sinne der Worte gemäß, erwähle man Noten und Tonart, um die Leidenschaft auszudrücken, und zu erregen.

8) Fugen, Nachahmungen (Imitationen) und Canons betrachte man bey klassischen Schriftstellern, damit man durch derselben Nachahmung Lob verdiene, man schreibe sie aber nicht aus, damit man nicht getadelt werde.

9) Consonanzen, die durch zufällige Zeichen größer oder kleiner werden, vermeide man, so wie auch den Triton und die kleine Quinte.

10) Mit Sprüngen der Quarte, der Quinte und Terze, ziere man die Composition oft aus, so wird die Zusammenstimmung angenehm und lieblich seyn.

11) Die äußersten Abstände vermeide man. Die Consonanzen müssen nicht in der weitesten Entfernung von einander stehen, damit sie ihre Anmuth nicht verlieren.

12) Die Figuren richte man den kurzen und langen Sylben gemäß ein, damit nicht barbarische Wörter gesungen werden.

Viele andere Lehren mehr, die zu besserer Aufklärung der Sache dienen, behalte ich zurück, bis der noch unter der Feder befindliche Tractat von allen zur Musik gehörigen Dingen fertig seyn wird.

Der geneigte Leser lebe wohl, und beurtheile mich richtig, damit ich bey dunklen Stellen nicht gemißhandelt werde.

Digitized by Google

Temperatur.

In meiner vierten Sammlung der Clavier-Uebungen, so ich im Jahre 1766 herausgegeben habe, zeigte ich zuerst das bis dahin noch nie durch öffentlichen Druck bekannt gewordene Verhältniß einer perfecten Quinte, so um $\frac{1}{12}$ Commatis des Quintenexcesses gegen 2 : 3 zu tief ist, nebst der daraus entstehenden perfecten Quarte, so um eben so viel gegen 3 : 4 zu hoch ist, an.

Ich sagte nämlich daselbst auf eine sehr verständliche Art, man müsse von cis durch sieben reine Quinten bis d stimmen, um wenn zu diesen sieben Quinten eine reine Terz 4 : 5 hinzukömmt, die Quarte 8192 : 10935 zu erhalten. Denn es wird

$$\begin{array}{cc} 7 & 7 \\ 2 & 3 \\ \hline 4 & 5 \end{array}$$

$$8192 : 10935$$

Durch die Entdeckung des Intervalls 8192 : 10935, so um $\frac{1}{12}$ des Quintenexcesses zu hoch ist, fand ich folgende bis dahin unbekannt gewesene Verhältnisse, als z. B.

Große Secunde	3645 :	4096.
Kleine Septime	2048 :	3645.
Kleine Terz	1024 :	1215.
Große Sexte	1215 :	2048.
Große Terz	405 :	512.
Kleine Sexte	256 :	405.

Nachher habe ich im Vorbericht meiner im Jahr 1769 öffentlich herausgegebenen vermischten Musikalien obige Verhältnisse, so niemand vor mir entdeckt hatte, von neuem angezeiget; wobey ich nur annoch bemerke, daß die viere der Verhältnisse, nämlich die kleine Secunde 2048 : 2187, und die daraus entstehende große Septime 2187 : 4096, übermäßige Quarte 729 : 1024, und

Digitized by Google

mangelhafte Quinte 512 : 729, bereits längst vor mir in den ältesten Zeiten von vielen Autoren sind angeführt worden, und daher bereits sehr bekannt gewesen sind.

Die beyden ersten Verhältnisse entstehen durch $\frac{2}{3}^{6}$ und die beyden letztern $\frac{2}{3}^{5}$

Endlich finden sich sämmtliche Intervalle in meinem ersten Theile über die Kunst des reinen Satzes in der Tabelle aller heutigen Diatonischen Tonleitern auf der neunzehnten Seite, wie auch in der allgemeinen Theorie der schönen Künste vom sel. Herrn J. G. Sulzer, Seite 756, 757, 758 und 759.

Ich zeigte diese Entdeckung dem Herrn Professor Euler, gleich nachdem ich sie gemacht hatte, nämlich im Jahr 1760, als derselbe sich noch hier befand, und ließ ihm bemerken, daß das Verhältniß 10935 : 16384 das nächste einer temperirten Quinte sey, um im Zirkel zwölf solcher Quinten eine gleichschwebende Temperatur zu erhalten.

Eben so hielt der sel. Herr Prof. Lambert diese Entdeckung für so wichtig daß er gar keinen Anstand nahm, in den Memoires de l'Academie royale des Sciences et belles Lettres vom Jahr 1774, Seite 64, diese 7 Quinten und eine Terze major zur gleichschwebenden Temperatur vorzuschlagen.

Endlich so wird nachfolgende Recension eines vortrefflichen Werkes zeigen, daß es möglich gewesen ist, ein ganzes Buch über meine Entdeckung des Verhältnisses 8192 : 10935 zu schreiben, welches vielleicht manchem, wo nicht unmöglich, dennoch aber sehr sonderbar, vorkommen müsse.

Digitized by Google

Friedrich Wilhelm Marpurgs, Königl. Preuß. Kriegesraths, Verſuch über die muſikaliſche Temperatur, nebſt einem Anhang über den Rameau und Kirnbergſchen Grundbaß und vier Tabellen. Breslau, bey Johann Friedrich Korn. 1776. 8.

In der Vorrede benachrichtiget uns der Herr Verfaſſer von dem Zufall und den Gründen, denen zuſammen genommen das Publicum dieſen gründlich ſeyn ſollenden Verſuch über die Temperatur zu danken hat. Herr Kirnberger hatte ſich in ſeiner **Kunſt des reinen Satzes** unterſtanden, die Grundſätze des Herrn **Rameau** in Anſehung der Harmonie anzutaſten. „Herr Kirnberger", ſagt der Verfaſſer, „beſuchte mich während dem Abdruck ſeines Werks über den muſikaliſchen Grundbaß, und erzählte mir, wie er den **Rameau** in die Enge treiben würde. Ich lachte über die kleine Bravade, und verſicherte den Herrn Kirnberger, daß man nicht ermangeln würde, ſeine Einwürfe wider die Lehrſätze des Herrn Rameau aufs ſchärfſte zu unterſuchen. — Nach dem Abdruck ſeines Werks fing Herr Kirnberger an, in einem etwas nachgebendern Tone von dieſer Materie mit mir zu ſprechen, und er geſtand, daß er Meinungen gewagt hätte, die vielleicht beſtritten werden könnten. Ich erklärte, daß ich nichts vernünftiger fände als das Syſtem des Herrn **Rameau**, und er es ſich gefallen laſſen würde, wenn ich ſolches gegen ſeine etwas lebhaften Angriffe zu vertheidigen mir die Freyheit nähme. Er erſuchte mich, um den Verkauf ſeiner Grundſätze nicht zu ſtören, meine Antwort noch eine Zeit lang zurück zu halten. ꝛc.

Wir ſind in der That in Verlegenheit, was wir aus dieſer Erzählung machen, und was wir daraus auf den Charakter des Herrn Marpurg ſchließen ſollen. Daß der Herr Kirnberger eins und andre mit dem Herrn Marpurg von den Rameauſchen Grundſätzen mag geſprochen haben, kann ſeyn; daß er ſich aber vor ihm gedemüthigt, und auf eine ſo furchtſame Art um Nachſicht ſollte gebeten

haben, scheint uns, mit Erlaubniß des Herrn Marpurg, eine Prahlerey zu seyn. Wir sehen nicht, warum Herr Kirnberger nöthig hätte, einen so niederträchtigen Schritt zu thun. Wir wollen nicht hoffen, Herr Marpurg habe Lust, den Peter aus dem Mährchen von der Tonne zu spielen, und alle diejenigen in den Bann zu thun, die sich vaterstehen, an den Aussprüchen seines Lehrers und Meisters, und seines Nachfolgers zu zweifeln. In der That ist Herr Marpurg sehr geneigt, diejenigen als Ketzer zu behandeln, die nicht mit ihm einerley Meinung sind. Ein großer Theil seiner musikalischen Schriften hat lediglich diese Absicht. Die Liebe zur Wahrheit ist es nicht, welche ihm die Feder führt, sondern lediglich eine gewisse Eifersucht auf die Verdienste anderer in musikalischen Sachen. Daher ist er in allen seinen Schriften außerordentlich geschwätzig, witzelnd, voller drolligt seyn sollender Einfälle, hin und wieder pro captatione benevolentiae schmeichelnd, partheyisch, durchgehends aber undenkend, unmethodisch und voller gelehrten Saalbadereyen.

Die ganze Absicht des Verfassers gehet in gegenwärtigem Werke dahin, die Kirnbergerische Temperatur umzustoßen, und dafür die gleichschwebende einzuführen; sodann zu zeigen, daß die Theorie des Herrn Kirnbergers von der Harmonie unrichtig, und dagegen Herr Rameau der einzige Gesetzgeber in diesem Stücke ist. „Weil indessen," sagt er, „die Behandlung dieses Gegenstandes nur ein paar flüchtige Bogen ausgemacht haben würde, so nahm ich mir vor, derselben einige Capitel aus dem harmonischen Calcul zur Begleitung zu geben." Wir finden eben nicht, daß dieses gegenwärtig nöthig gewesen wäre, und denken, daß es allemal besser sey, auf wenigen Bogen viel, als in ganzen Alphabeten nichts zu sagen. Indessen nimmt dieser harmonische Calcul die ersten zwölf Abschnitte ein. Wie es scheint, so will Herr Marpurg sich darinnen das Ansehen eines Geometers geben; allein nichts kann ungeometrischer geschrieben seyn, als diese volle 90 Seiten Papier. Den Geometer möchten wir sehen, der sich die Geduld nimmt, dieses durchzulesen. Anstatt allgemeine Methoden, die vielleicht auf 4 Seiten Papier mit aller möglichen Vollständigkeit und Deutlichkeit vorgetragen werden könnten, zu geben, lehrt er den Anfänger auf eine ungeschickte und ekelhafte Art rechnen, quält ihn mit Processen, Operationen und längst abgeschafften und wirklich ganz unnützen Namen und Eintheilungen der

Verhältnisse, auf eine so unbarmherzige Weise, daß dieser den größten Abscheu gegen die Geometrie bekommen muß.

Ueberhaupt merkt man durch das ganze Werk, daß der Verfasser über keine Sache nachgedacht hat, nichts mit einer deutlichen Ueberzeugung eingesehen habe, und daher sich nicht verständlich ausdrücken kann. Nichts ist lustiger, als wenn er auf die Logarithmen kommt. Zuweilen ist die Anwendung derselben ganz lächerlich, wie §. 117, 120; und zuweilen höchst ungeschickt, wie §. 154. 157, so daß ihn kaum jemand verstehet, und es ist die Frage, ob er sich selber verstanden hat. Er wird uns doch nicht weiß machen wollen, daß die Logarithmen eine ganz magische Kraft haben. So viel ist gewiß, daß alle musikalische Rechnungen ganz leicht ohne Logarithmen vollführet werden können. Diese Zahlen sind erhabneren Gegenständen der mathematischen Wissenschaften gewidmet.

In dem 13ten Abschnitt beweist er die Nothwendigkeit der Temperatur auf eine Art, die besser seyn könnte, und was er in dem folgenden 14ten, 15ten, 16ten, Abschnitt zusammen geschrieben hat, ist ein Beweis, daß er kein großer Rechenmeister ist. Man siehet daraus, daß er nur schreibt, um Bogen anzufüllen, aber gar sich nicht einfallen läßt, eine Sache ins Kurze zu fassen, und auf eine deutliche Art vorzutragen. Ueberall macht er Parade mit seinen Logarithmen, deren Gebrauch er doch nicht einmal versteht, am allerwenigsten aber die rechte Art, die Rechnungen zu bezeichnen; denn diese ist so possirlich, daß der Recensent öfters mitten unter den Wehen, die er bey Durchlesung dieser Blätter empfunden hat, recht herzlich lachen mußte.

In dem 17ten Abschnitt will er die Berechnung der gleichschwebenden Temperatur zeigen. Aber ohne einen Begriff von dieser Methode zu machen, schreibt er wieder Logarithmen hin, und die Zahlen dabey, und zwar bringt er hier das Zeichen = sehr ungeschickt an, so daß, wer nicht gleich sieht, daß die Zahlen linker Hand die Logarithmen, und rechter Hand die ihnen entsprechenden Zahlen sind, glauben muß, der Verfasser habe geträumt.

„Die vorhergehende Berechnung der 12 halben Töne einer Octave setzt uns in den Stand, die Formeln zu verstehen, womit die Mathematiker die Progression dieser halben Töne abgekürzt vorzustellen pflegen.“ Die vorhergehende Berech-

nung setzt uns in den Stand zu beweisen, daß der Verfasser nicht den Grund weiß, warum die Mathematiker diese Progression der halben Töne gerade vorstellen, als es bekannter Maßen geschieht.

In dem 18ten Abschnitt trägt er die Methode des Herrn Lamberts vor, ein Clavicord nach der gleichschwebenden Temperatur zu stimmen. Sie beruht nämlich auf dem Grundsatz, daß das Product von 7 reinen Quinten, und eine dazu gesetzte große Terz eine Ration giebt, mit welcher alle Quinten einer Octave in einer völligen Gleichstimmigkeit gesetzt werden können. Den allgemeinen Beweis dieses Satzes giebt Herr Marpurg vielleicht aus guten Ursachen nicht an, sondern drückt sich darüber §. 123 und 169 auf eine sehr verwirrte Art aus. Indessen liegt er vielleicht darinn, daß der auf diese Art von C durch 7 reine Quinten + einer großen Terz erhaltene Ton $F = \frac{4}{5} \cdot \frac{2^{11}}{3^{7}}$ C, und das in der gleichschwebenden Temperatur $F = C \sqrt[12]{\frac{1}{2^{7}}}$ und ohne einen merklichen Fehler $\frac{1}{5} = \frac{3^{7}}{4^{7}} \sqrt[12]{\frac{1}{2}}^{7}$ ist.

Doch dieses im Vorbeygehen. Wenn nun ein Clavicord auf diese Art gestimmt werden soll, so müssen nicht weniger als sieben und siebzig reine Quinten und eilf reine große Terzen gestimmt werden. Herr Marpurg sagt zwar; „es ist nicht zu vermuthen, daß sich ein Sachkundiger an der Menge der Quinten stoßen wird, um zwölf gleichschwebende Quinten zu erhalten," und daß die ganze Stimmung in einer halben Viertelstunde verrichtet werden kann. Der Recensent hat darüber verschiedene Sachkundige gesprochen, und diese haben nicht Lust, diese Hercules-Arbeit zu übernehmen, sondern stoßen sich sehr stark an den sieben und siebzig reinen Quinten und eilf großen reinen Terzen. Und was die Zeit von einer Viertelstunde betrifft, so scheint Herr Marpurg dieses wohl nicht im Ernste zu meinen. Wir wollen statt dessen vier Stunden nehmen, und diese werden nicht zu viel seyn. Wenn indessen Herr Marpurg sagt: „Nach gewissen erweislichen Grundsätzen ist wohl keine als die gleichschwebende Temperatur die einzige natürliche, und alle andern sind unnatürlich;" so werden wir ihm dieses nicht ehe glauben, als wenn

Digitized by Google

er mit diesen gewissen erweislichen Grundsätzen heraus rückt, und sie wirklich beweist, er mag uns auch noch so treuherzig zureden.

Wegen der geometrischen Construction der gleichschwebenden Temperatur verweist er seine Leser auf die Schriften der Mathematiker. Wollte Gott! der Verfasser hätte auch seine Leser gleich zu Anfang auf die Schriften verschiedener anderer verwiesen, die ihre Gedanken von der Temperatur auf eine gründliche Art vorgetragen haben.

Was der Verfasser übrigens in den drey folgenden Abschnitten von den ungleichschwebenden Temperaturen sagt, geschieht bloß um seine Meinung von der gleichschwebenden Temperatur durchzusetzen. Man sieht es ihm recht an, wie er Gefahrungen selbst macht oder herbey zieht, und darauf seine Meinungen baut; denn Beweise finden wir nirgends, und sobald die §. 182 zum Grunde gelegten Erfahrungen nicht so vollkommen richtig sind, z. B. sobald eine Quinte mehr als 2 $\frac{1}{2}$ zwölftel, Comma pythᵃ: unter sich schweben darf, **welches verschiedene Musiker behaupten**, so fällt alles, was er §. 183. von den Vorzügen der verschiedenen Temperaturen sagt, von selbst über den Haufen.

Endlich kommt er im drey und zwanzigsten Abschnitt zum Ziele, zu dem Hauptstreich, den er spielen will, und dem zu Gefallen er es sich in dem vorhergehenden so sauer werden lassen. Er untersuchet darinnen **die Kirnbergerische Temperatur**. Untersucht? Nein. Er will ihre Vorzüge vor andern wegplaudern, und sie zu der schlechtesten machen, die nur gedacht werden kann. Und weil Herr Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste dieser Temperatur das Wort redet, so bekommt dieser auch seinen Theil.

Die Kirnbergerische Temperatur hat eigentlich drey Vortheile:

1) Die Leichtigkeit der Stimmung.

2) Die verschiedene Charakterisirung der Tonarten.

3) Daß die Intervalle so viel als möglich in den Verhältnissen sind, als sie die in theoretisch reinen Verhältnissen fortgehende Melodie giebt. In dem §. 209 will er also erstlich beweisen, daß der erstern Vorzug wegfällt, und nicht allein wegfällt, sondern daß die gleichschwebende Temperatur leichter gestimmt werden kann. Aber sein ganzer Beweis ist ein leeres Gewäsche, mit einigen witzig seyn-

sollenden Einfällen untermischt. Ein jeder weiß indessen, daß ein nach der Kirnbergerischen Temperatur gestimmtes Clavier sehr schön klingt, und in kurzer Zeit gestimmt werden kann. Aber noch ärger ist das Geplauder über den zweyten Vorzug. Nirgends gründliche Einwürfe, Beweise; aber Saukeleyen, Complimente an berühmte Musiker, vermuthlich um sie auf seine Seite zu ziehen, lächerliche Folgerungen, geflissentlich erdachte unrechte Anwendungen der Kirnbergerischen Gedanken. An alles, was Herr Marpurg sagt, wird sich ein denkender Kopf nicht kehren, sondern derjenigen Temperatur den Vorzug geben, bey der die verschiedenen Tonarten wirklich wesentliche Unterscheidungszeichen haben, welches eben das ist, welches man den Charakter der Tonart nennt. „Wenn die Tonarten vermittelst der Temperatur auf verschiedene Art charakterisiret werden sollten, so wäre es doch wohl die Pflicht eines Temperaturmeisters, uns den auf jede Tonart haftenden eigenthümlichen Charakter aufs genaueste zu zergliedern und zu beschreiben, „damit ein geschickter Tonsetzer den Ton aussuchen könnte, der sich am besten schickt." Ich wäre curiös, eine solche Beschreibung zu lesen, sagt der Verfasser." Allerdings wäre eine solche Arbeit zur Aufnahme der Musik zu wünschen, und steht der Verfasser dafür, daß nicht einmal ein gründlich und tief denkender Musiker es wagt, den verschiedenen Wirkungen der Tonarten nachzuspühren und sie zu zergliedern? denn daß z. B. der Accord CEGC anders auf das Gehör wirkt, als der Accord E Gis H E, und daß sich bey diesem letztern, besonders wenn das Clavier nach der Kirnbergerischen Art gestimmt ist, eine gewisse rauhe Annehmlichkeit befindet, kann der Recensent durch seine eigene Empfindung beweisen; und so unbarmherzig wird doch wohl Herr Marpurg nicht seyn, ihm diese abzusprechen. Was noch niemals geschehen ist, kann einmal geschehen, und vielleicht kann alsdann der Herr Verfasser seine Curiosität befriedigen. Wenn übrigens die Wirkung der einzelnen Tonarten auf unsere Leidenschaften durch das Gehör recht ins reine gebracht ist, so ist aus den Lehrsätzen von der Combination, die Herr Marpurg ungeachtet seines Progressional-Calculs doch nicht verstehet, leicht zu beweisen daß eine unendliche Menge Leidenschaften durch das Ausweichen in andere Töne hervorgebracht werden können.

Eben so wenig gründlich sind die Betrachtungen über den dritten Vorzug der Kirnbergerischen Temperatur. Er quält und martert sich zwar, um diesen

auch weg zu disputiren, calculirt hin und wieder, sucht Herrn Seb. Bach, Telemann ꝛc. mit ins Spiel zu bringen, schmeichelt seine Leser, und bettelt manchmal um ihren Beyfall. Dessen allen ungeachtet aber wird er doch niemanden überzeugen. Den Mathematikern scheinet der Verfasser gar nicht zu trauen, er möchte ihnen zwar auch gerne etwas versetzen, wenn er nur wüßte, wie er ihnen beykommen sollte.

Folgende Stelle ist recht comisch: „Wenn hirr oder dort ein über die Temperatur schreibender Mathematiker eine um das syntonische Comma veränderte Terz oder um die Hälfte desselben veränderte Quinte für natürlich hält, und seinen gelehrten Calcul darauf bauet, so muß dieses keinen denkenden Musiker befremden. Es weiß der letztere, daß so wie er, der Musiker, im Calcul fehlen kann, also der Geometer in Dingen, welche die Ausübung der Musik betreffen, fehlen kann, und er denket: hanc veniam petimus, dabimusque vicissim."

Wie kommt Herr Marpurg auf die Geometer? die Gedanken über die Kirnbergerische Temperatur, die von einem Geometer zu seyn scheinen, haben ihn doch nicht in üble Laune gesetzt? Vermuthlich; denn Herr Marpurg unterläßt nicht, einen darinnen eingeschlichenen Rechenfehler in diesem seinen Versuch sorgfältig §. 159 anzumerken, und seine Leser wider einen so erschrecklichen Fehler in der gleichschwebenden Temperatur zu warnen. Wie es scheint, so hat der Verfasser eine glücklichere Gabe, Rechenfehler aufzusuchen, als sich durch geschickte Rechnungen der Gefahr auszusetzen, welche zu machen. Wenn übrigens ein Geometer, der kein Musiker von Profession ist, eine um das syntonische Comma veränderte Terz, und eine um $\frac{1}{2}$ synt: Comma veränderte Quinte für natürlich hält, so wird er gewiß sich vorher durch eine Menge von Erfahrungen und durch die Erfahrung unpartheyischer Musiker von der Richtigkeit seines Grundsatzes überzeugt haben. Und wenn dieß ist, so kann er seinen Calcul darauf baurn, und dann wird das, was er herausbringt, trotz allen Einwendungen des Herrn Marpurgs seine Richtigkeit haben.

In dem vier und zwanzigsten Abschnitt will er uns den Vorzug der gleichschwebenden Temperatur vor der ungleichschwebendrn zeigen. Hier glaubten wir nun, wo nicht ganz unumstößliche, dennoch aber sehr wahrscheinliche Gründe und eine genaue Zergliederung der Vorzüge der einen und der andern zu finden. Die-

Digitized by Google

ser Abschnitt ist aber sehr kurz gerathen, und wir wundern uns desto mehr darüber, da dieser das Resultat aus alle dem Vorhergehenden seyn soll, und der Herr Verfasser die Kunst, über eine Materie viel zu schreiben, völlig in seiner Gewalt hat. Sein ganzer Beweis ist, daß er kurz und gut sagt: die gleichschwebende Temperatur ist die beste. Zuletzt bringt er noch einen Gedanken des Kapellmeisters C. Ph. E. Bach in Hamburg bey, der nichts weniger seine Meinung unterstützt, sondern ihr viel eher entgegen ist. Herr Bach denkt gar nicht an die gleichschwebende Temperatur. Wie hat Herr Marpurg dieses nicht einsehen können? Obstupui, steteruntque comae, ꝛc.

Was er in dem fünf und zwanzigsten Abschnitt von der musikalischen Composition in Rücksicht auf Kirnbergern sagt, ist vollkommen abgeschmackt.

Was seinen Anhang aber über den Kirnbergerischen Grundbaß, und die Grundsätze der Harmonie des Herrn Kirnbergers betrifft, so ist alles, was Herr Marpurg darinnen vorbringt, nichts weiter als ein seichtes und ekelhaftes Geschwätz eines Menschen, der es übel empfindet, wenn jemand nicht seiner Meinung ist. Kirnbergers Grundsätze von der Harmonie haben alle Kennzeichen der Richtigkeit und Wahrheit, sie stoßen die Verdienste des Herrn Rameau um die Musik nicht um. Rameau war ein viel zu großer Mann, als daß er hätte glauben sollen, er könne gar nicht fehlen. Es ist Schade, daß Herr Marpurg nicht zu den Zeiten eines Neutons gelebet hat. Er würde so wenig als ein anderer die Farben in dem gläsernen Prisma haben sehen können, und wäre ein eben so eifriger Verfechter der Cartheſianiſchen Wirbel geweſen, als er es jetzt des Rameauſchen Grundbaſſes iſt.

Wenn übrigens Herr Marpurg noch einmal auf den Einfall kommen sollte, über einen gewissen Gegenstand Versuche zu machen, so wollen wir ihn recht sehr bitten, seines Freundes, des Herrn Oberbauraths und Professors Lambert Organon, und besonders das achte Hauptstück in diesem vortreflichen Werke zu lesen, es durchzudenken, sich alle Mühe zu geben, es zu begreifen, und seine Denkungsmethode darnach einzurichten.

Aus diesem, denke ich, wird das Publikum überzeugt werden, was man von Marpurgs Versuch über die musikalische Temperatur halten soll. Bloß um des Publikums willen erwähne ich seiner; denn ich habe das Zeugniß der großen-

Digitized by Google

Muſiker genug, daß er gar keiner Antwort werth iſt. Sie geſtehen mir einmüthiglich, ſeine Arbeit ſey mehr ein Geſchwätze, als eine gründliche Abhandlung, und wer weiß es nicht, das, was Herr Marpurg noch von der Muſik weiß, er von mir gelernt? Meinethalben ſchreibe er, was er will: was ich wider ihn geſagt, geſchah nur, um junge Leute auf einen beſſern Weg zu bringen, als ihn Herr Marpurg zu zeigen für gut befunden. Daß er ſich aber gar unanſtändiger und einem rechtſchaffenen Manne nicht geziemender Mittel gegen mich bedient, wird wahrhaftig kein Kenner, noch Biedermann billigen. Habe ich dieſe auf meiner Seite, ſo gönne ich ihm gern den Beyfall der Uebrigen.

Was übrigens der Herr Capellmeiſter Bach in Hamburg von dem vortrefflichen Werke des Herrn Marpurgs halte, zeigen einige Stellen aus einem Briefe, den dieſer berühmte Mann an mich geſchrieben hat.

„Das Betragen von Herr Marpurgen gegen Ihnen iſt verabſcheuungswürdig.“

Ferner; „Daß meine und meines ſel. Vaters Grundſätze antiharmoniſch ſind, können Sie laut ſagen.“

Ende der dritten Abtheilung des zweyten Theils.

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE KUNST

des reinen

Satzes in der Musik

aus sichern Grundsätzen hergeleitet und
mit deutlichen Beyspielen
erläutert

von

J. P. KIRNBERGER

Zweyter Theil

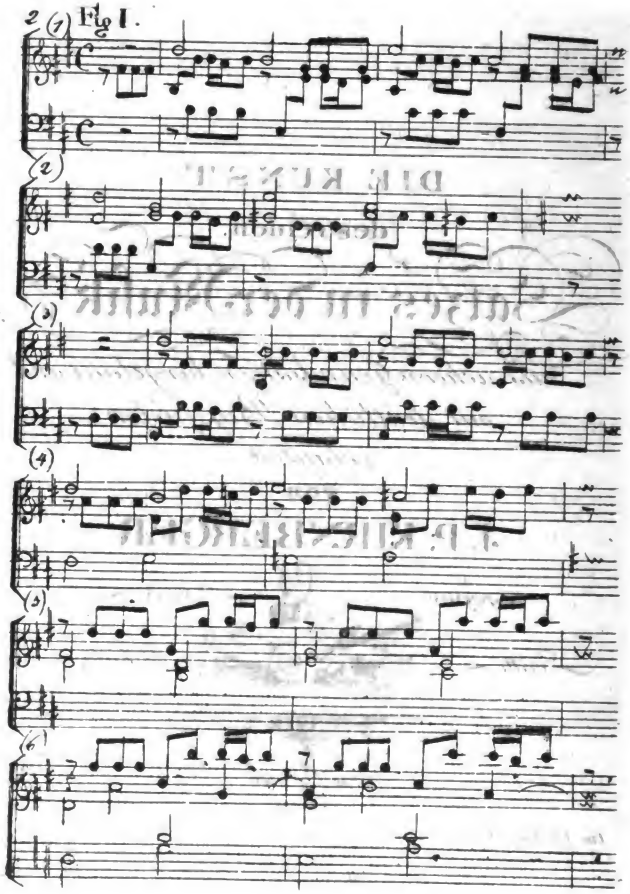
dritte Abtheilung

Wien

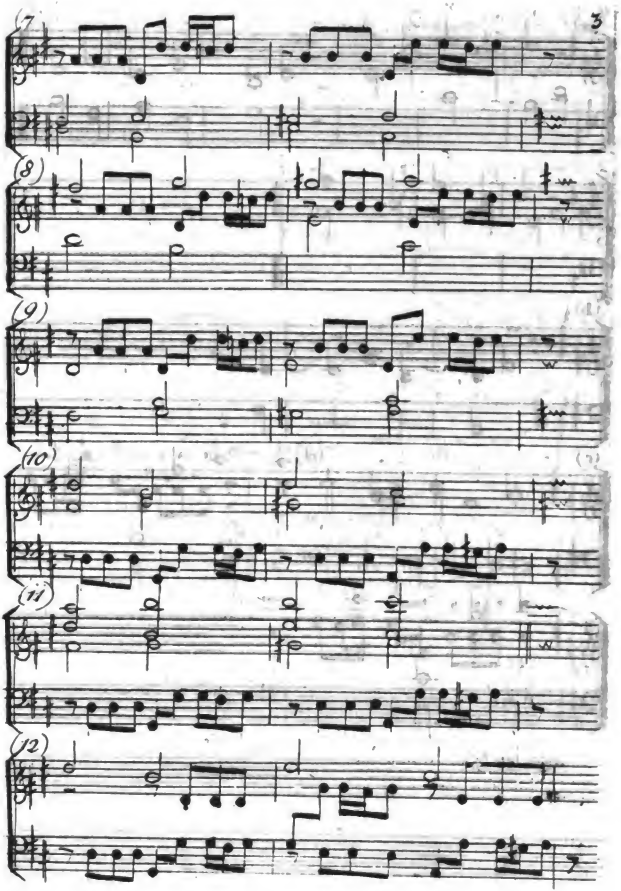
Im Verlag der k.k. priv. chemischen Druckerey am Graben.

N: 648.

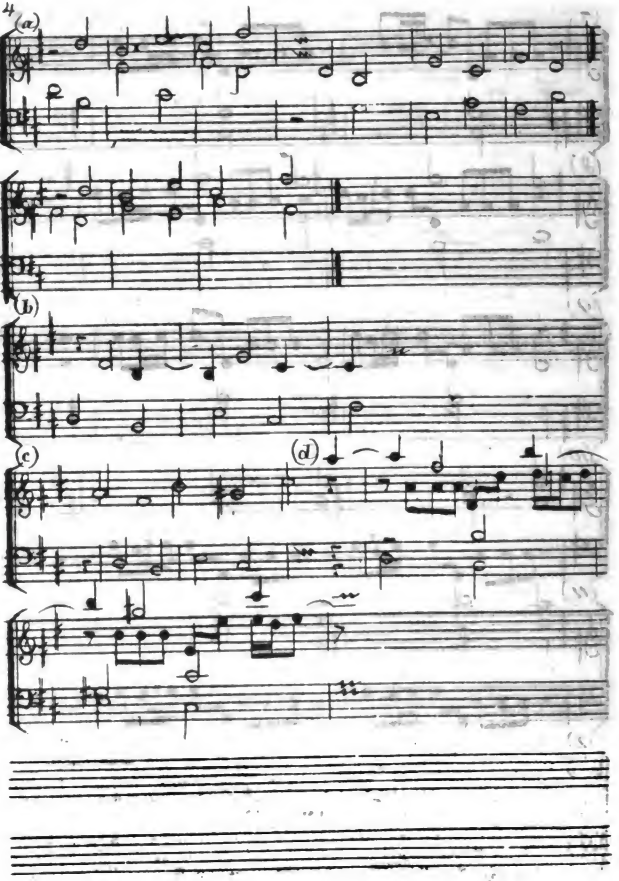
Digitized by Google



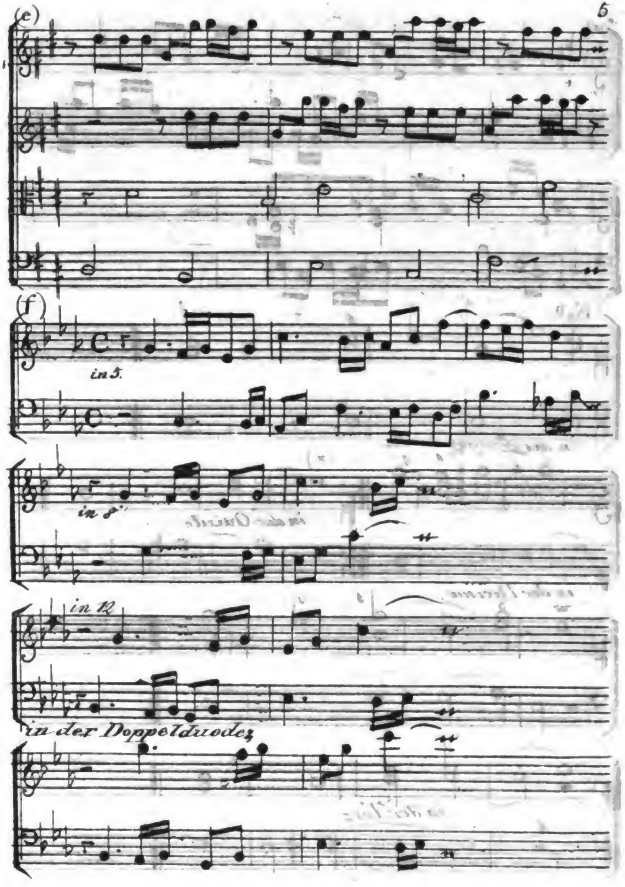
Digitized by Google



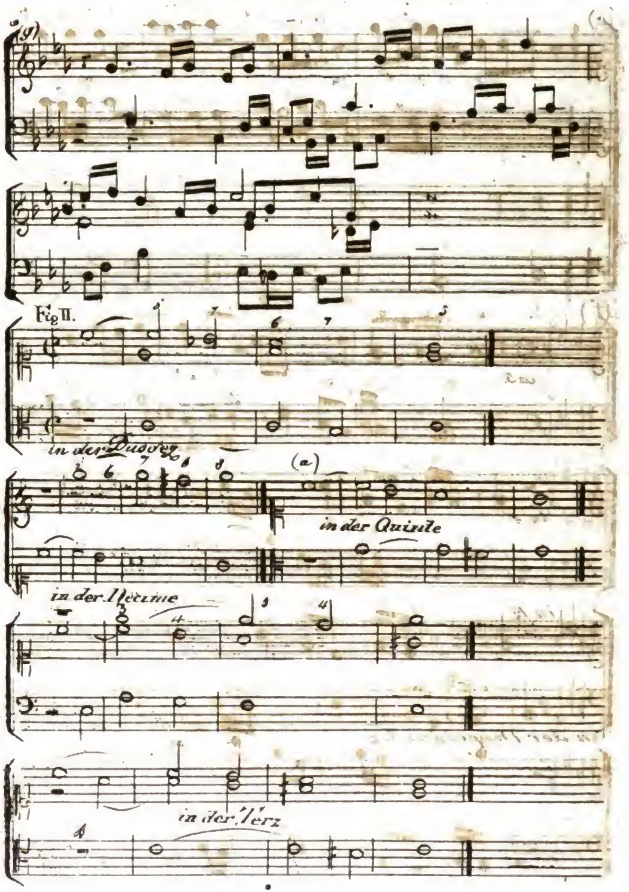
Digitized by Google



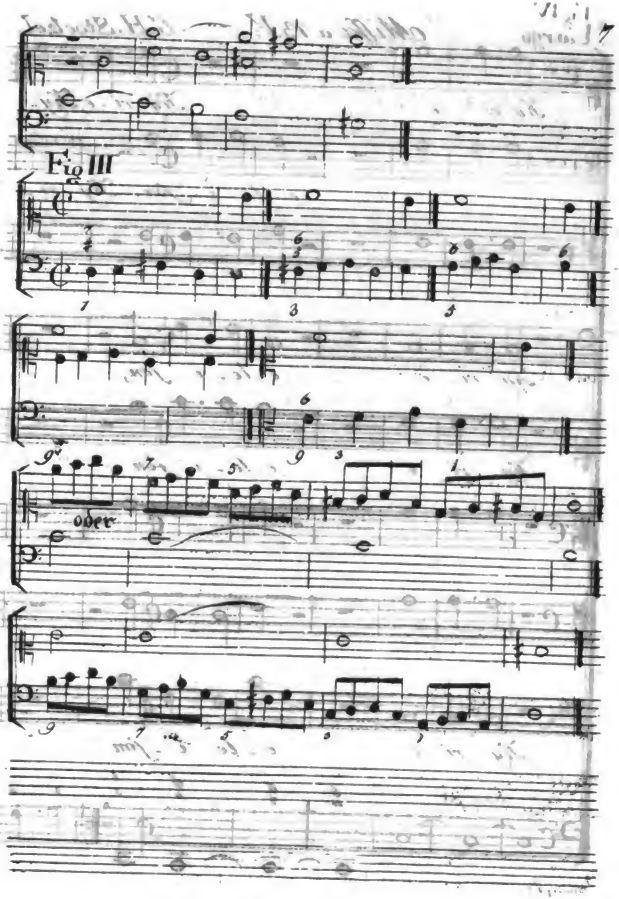
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



948.

Digitized by Google

Fig IV
Largo

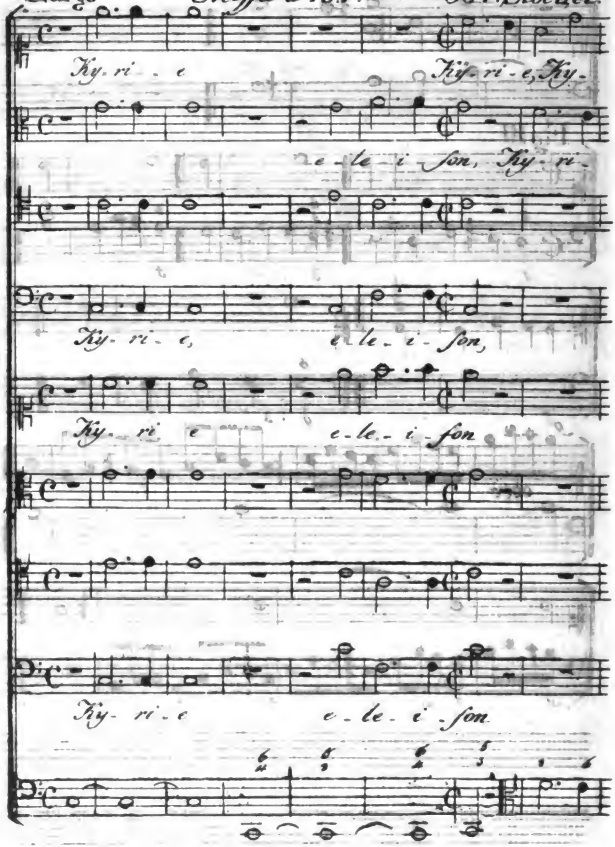
Missa a 13. V.

G.H. Stoetzel.

Ky-ri-e Ky-ri-e, Ky-

e-le-i-son, Ky-ri-

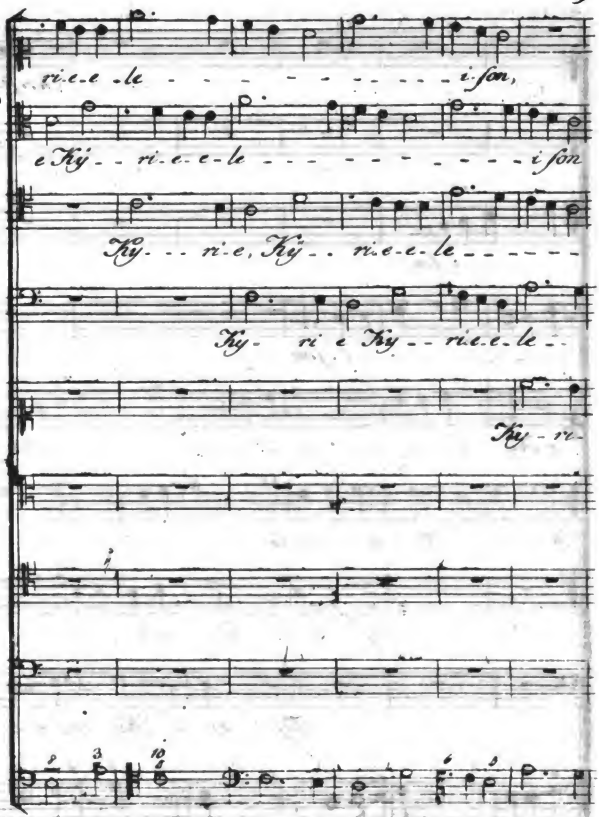
Ky-ri-e, e-le-i-son,



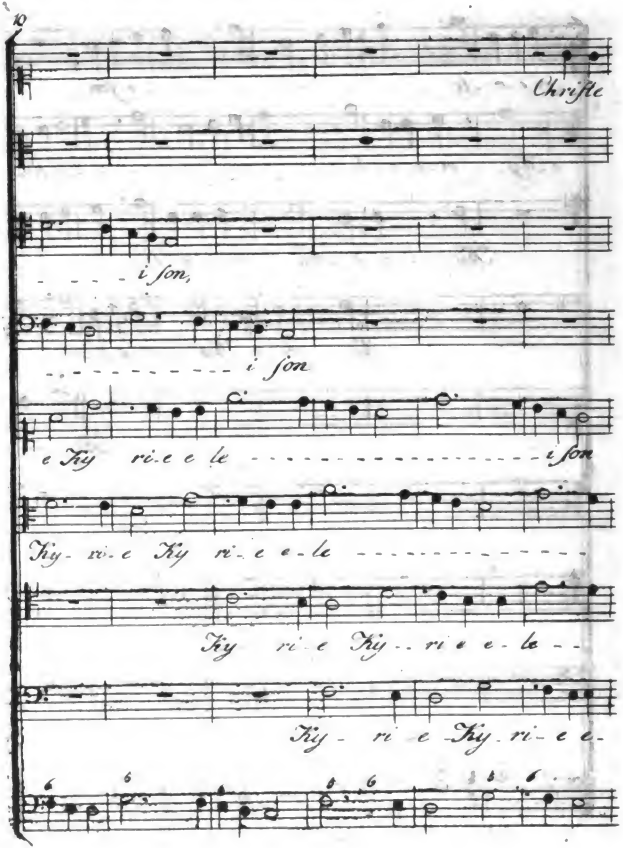
Ky-ri-e e-le-i-son

Ky-ri-e e-le-i-son

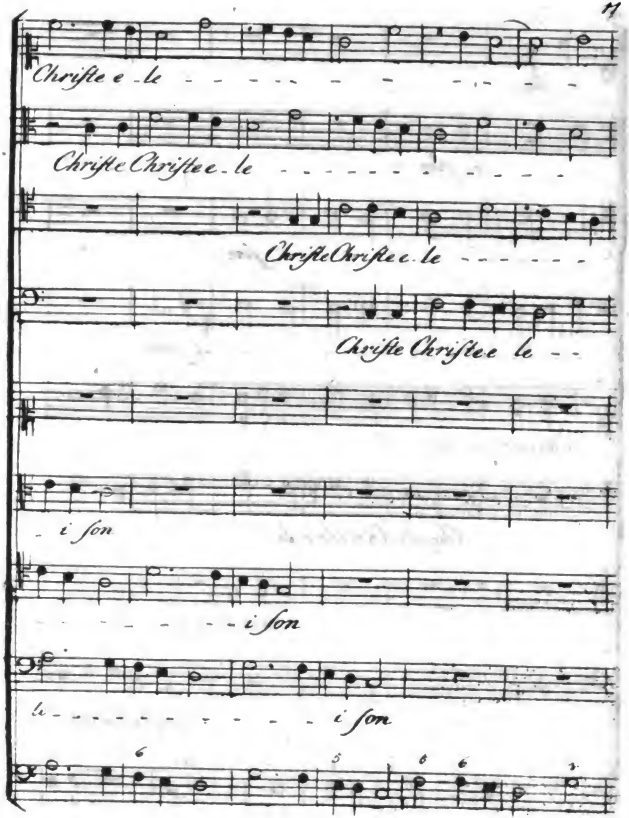
Digitized by Google



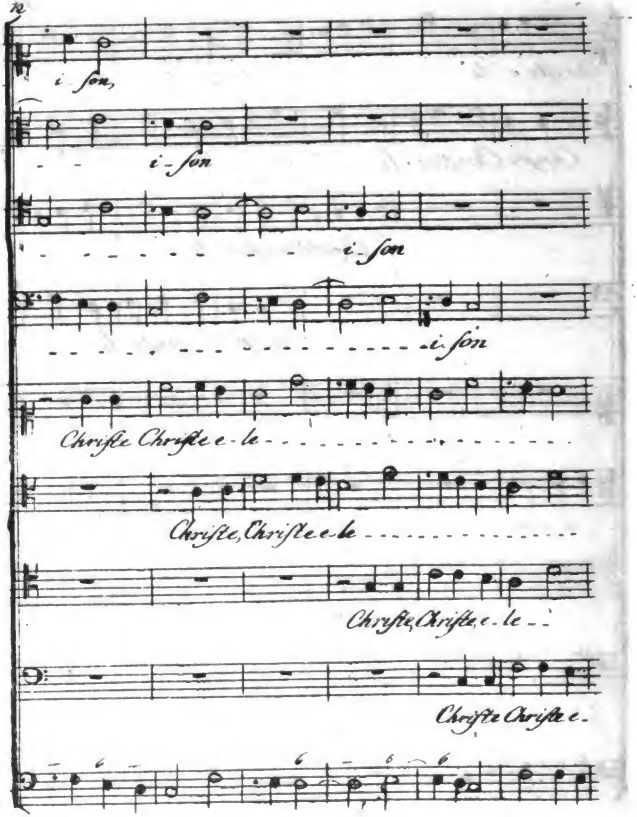
Digitized by Google



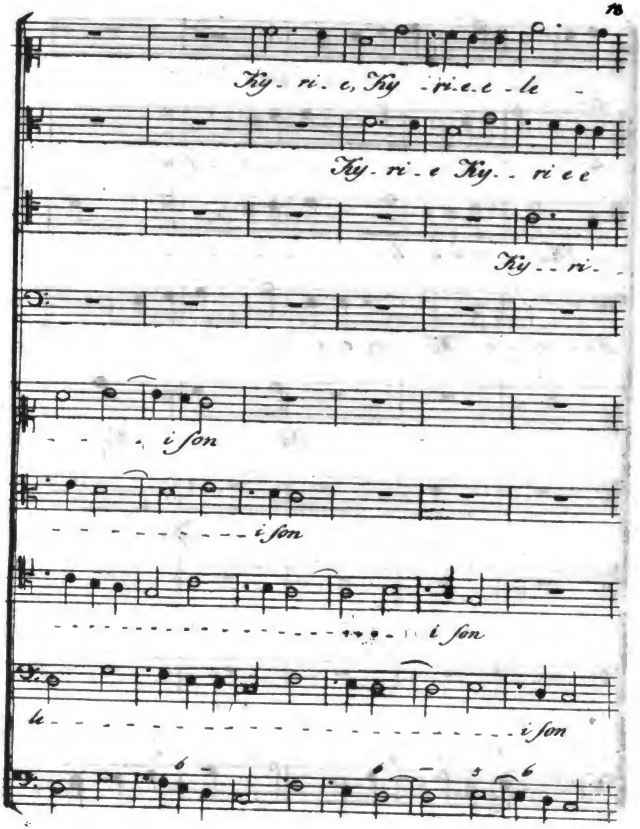
Digitized by Google



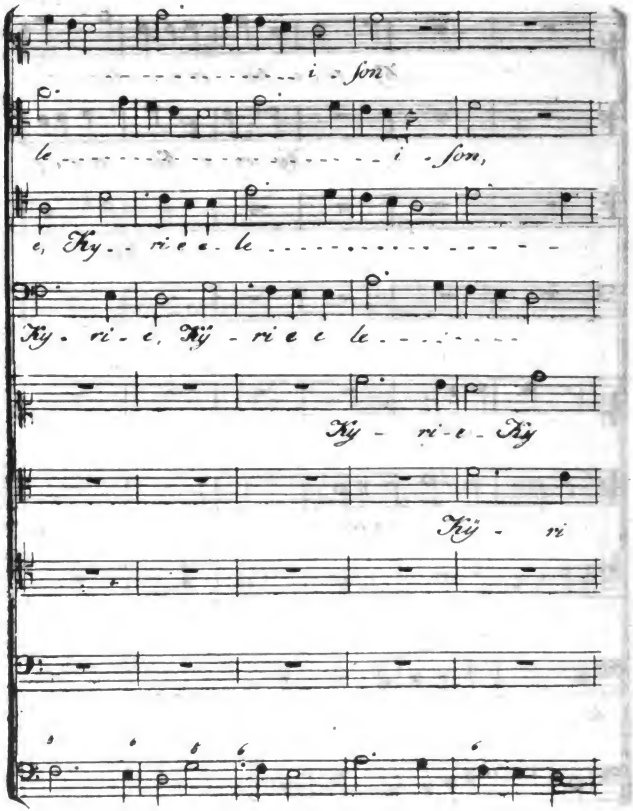
Digitized by Google

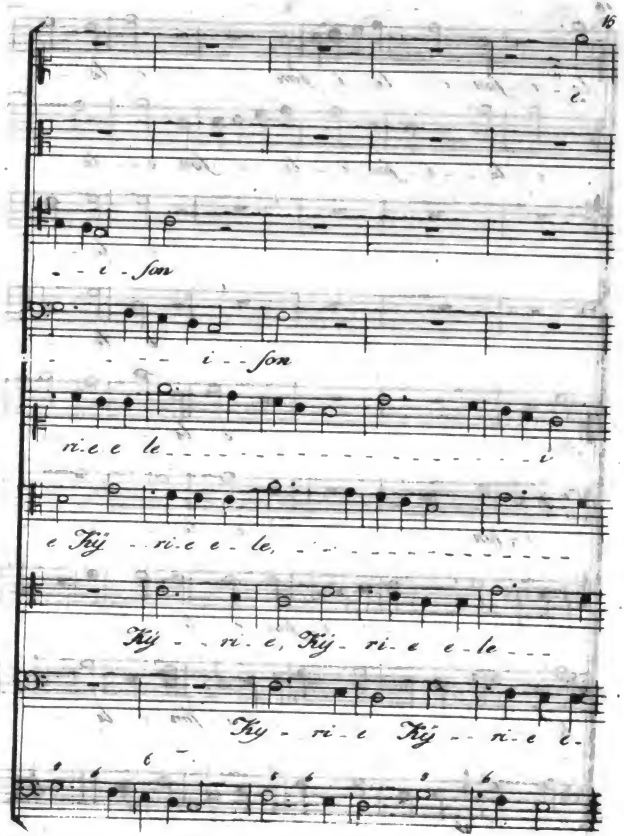


Digitized by Google

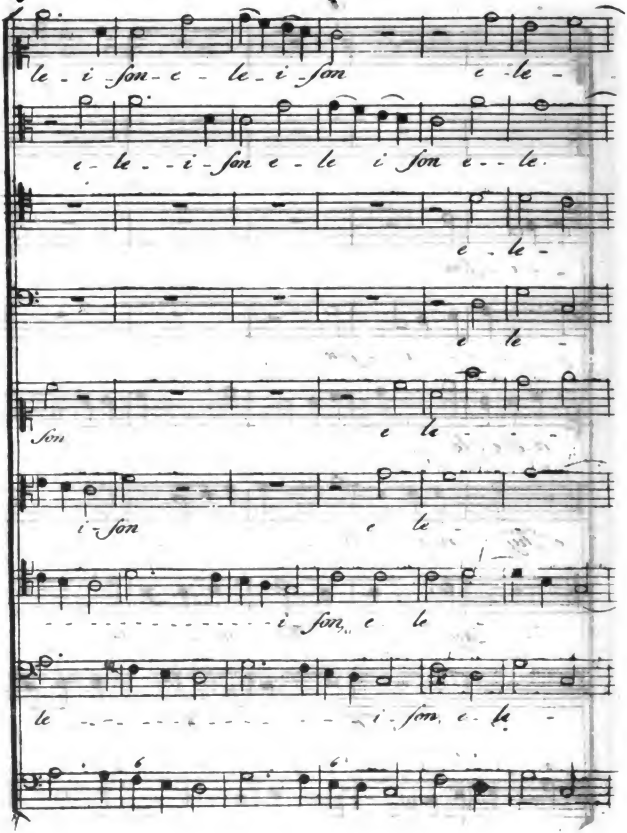


Digitized by Google

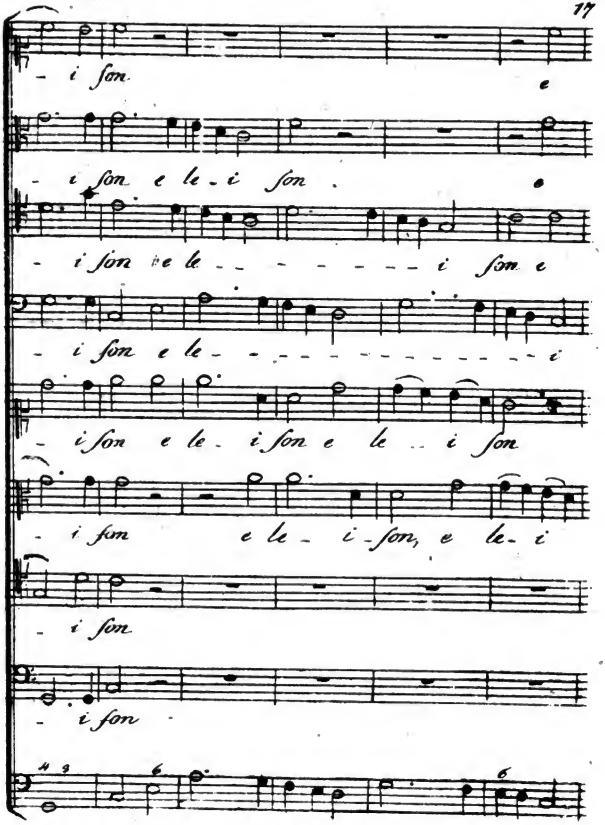

i - son
le - - -



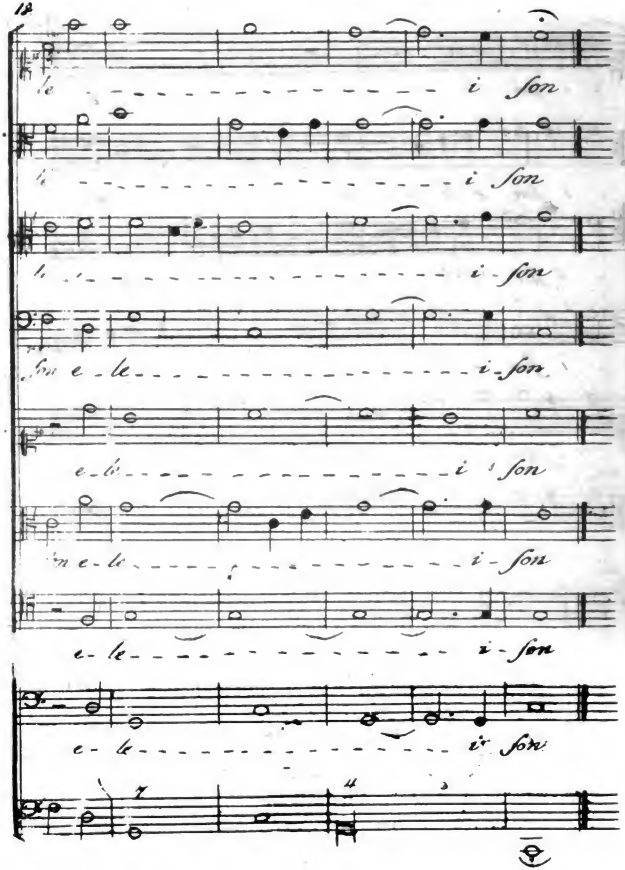
Digitized by Google



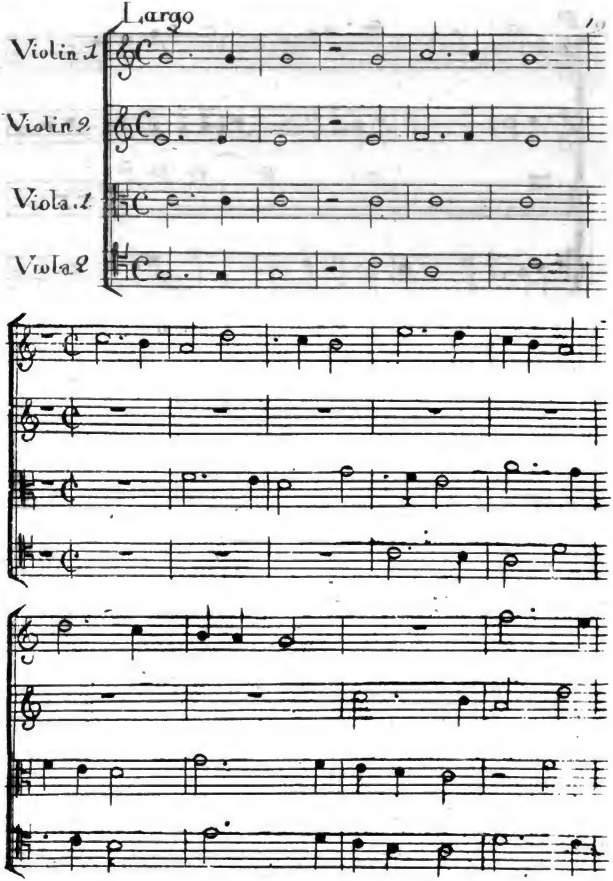
Digitized by Google



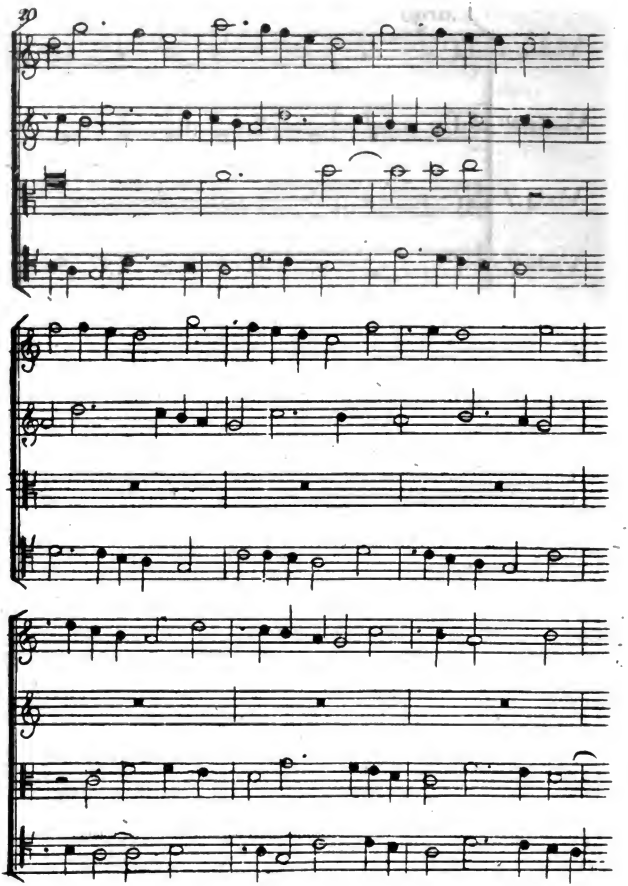
Digitized by Google



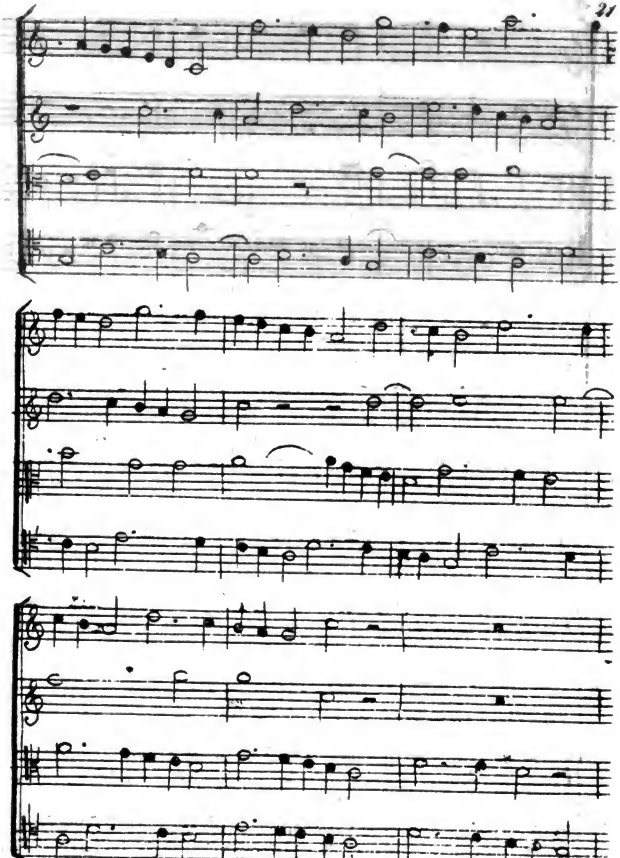
Digitized by Google



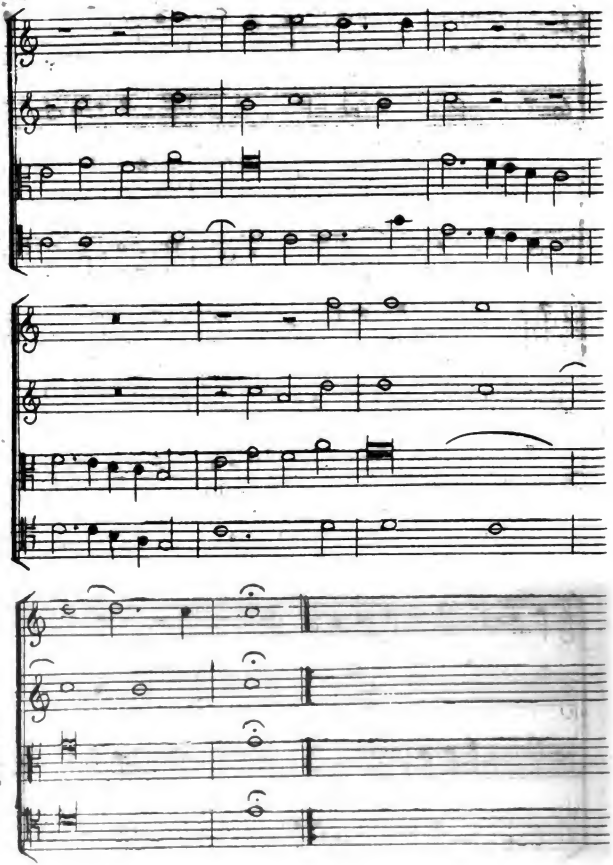
Digitized by Google



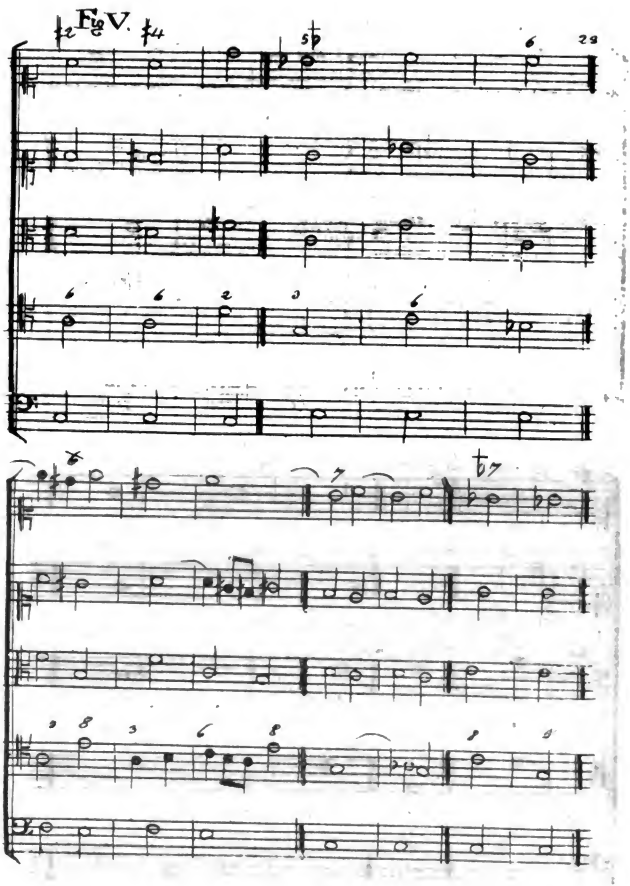
Digitized by Google



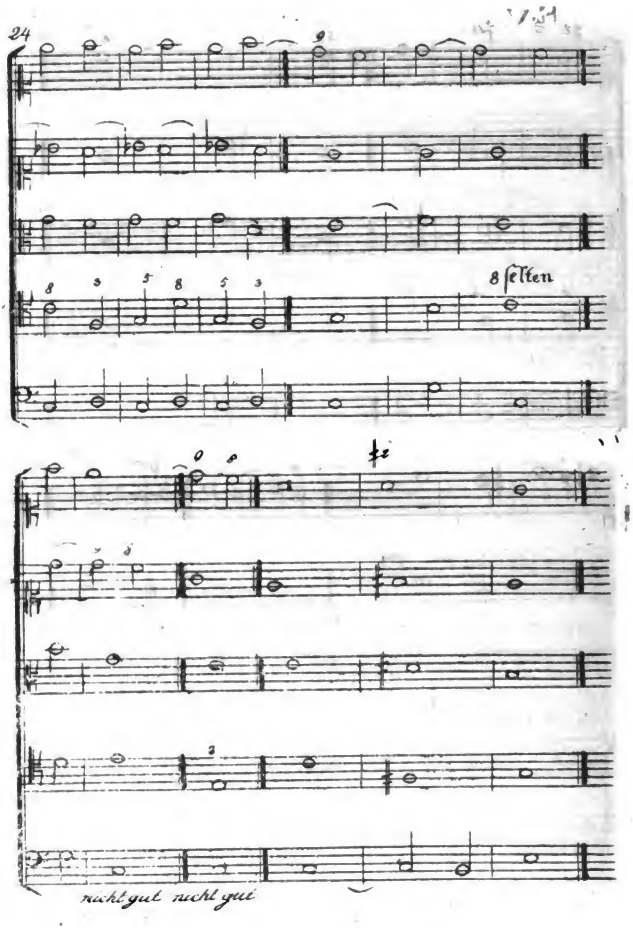
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



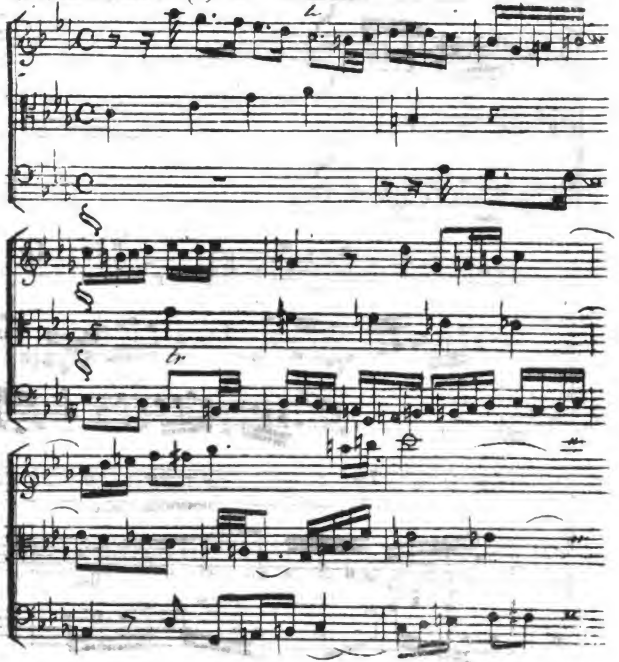
Digitized by Google

E VI

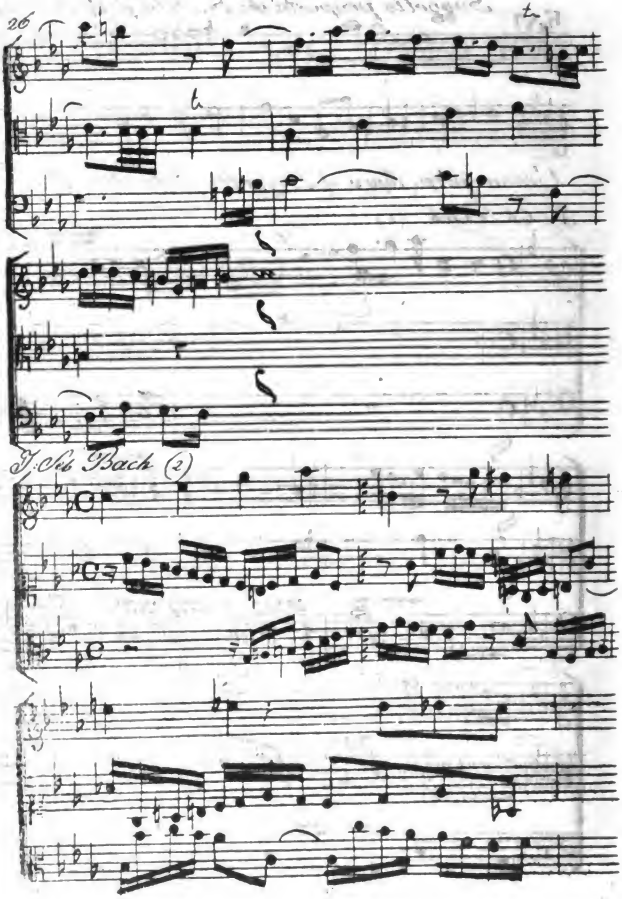
Soggetto proposto da S. Mtà. il Rè di Prussia

Canone perp. sopra il Soggetto dato dal Rè.

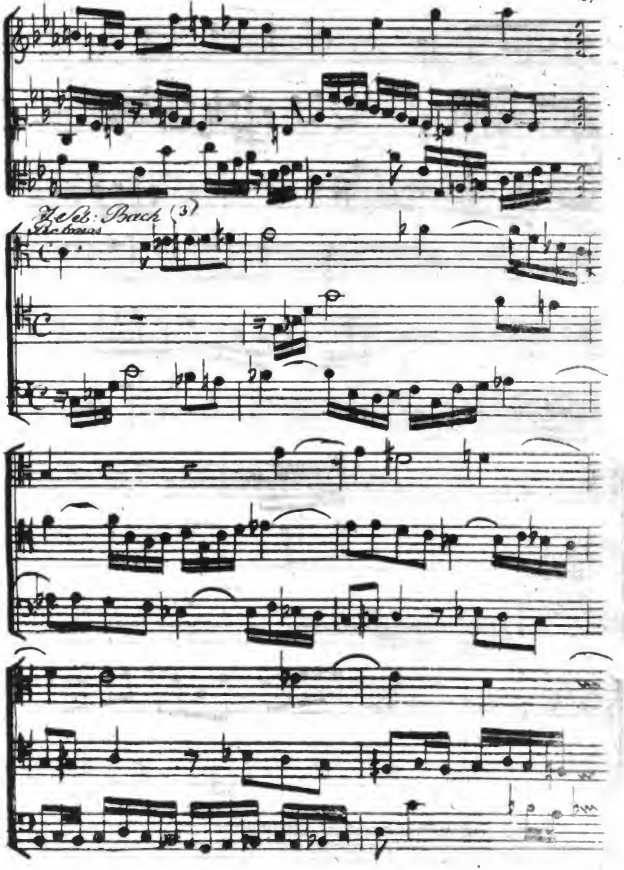
Mobil. Bach (1)



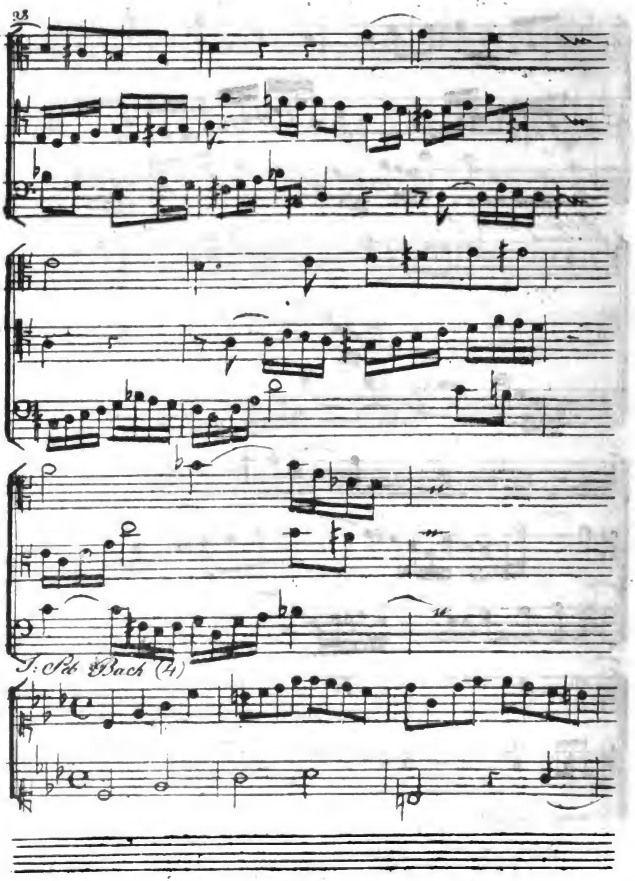
Digitized by Google



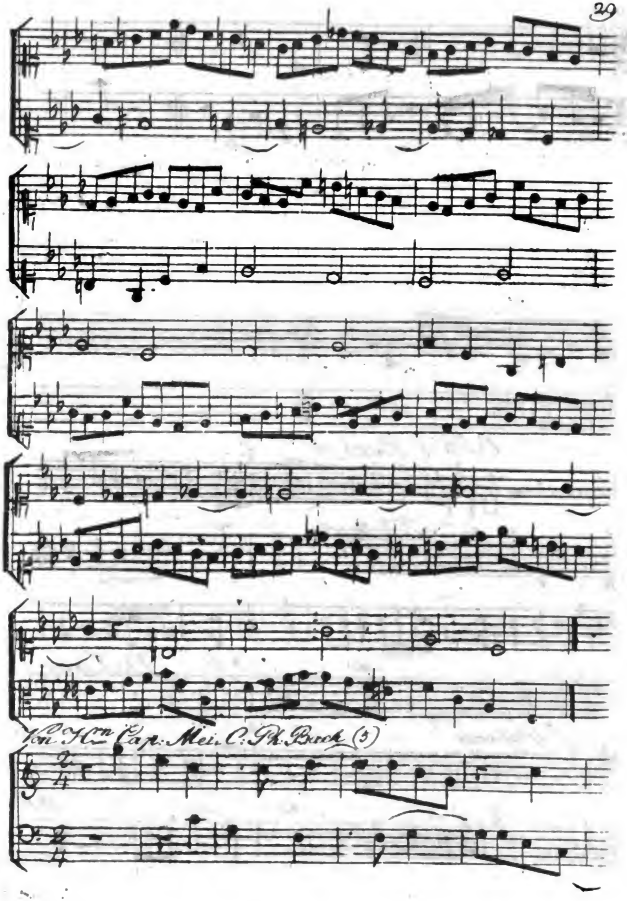
Digitized by Google



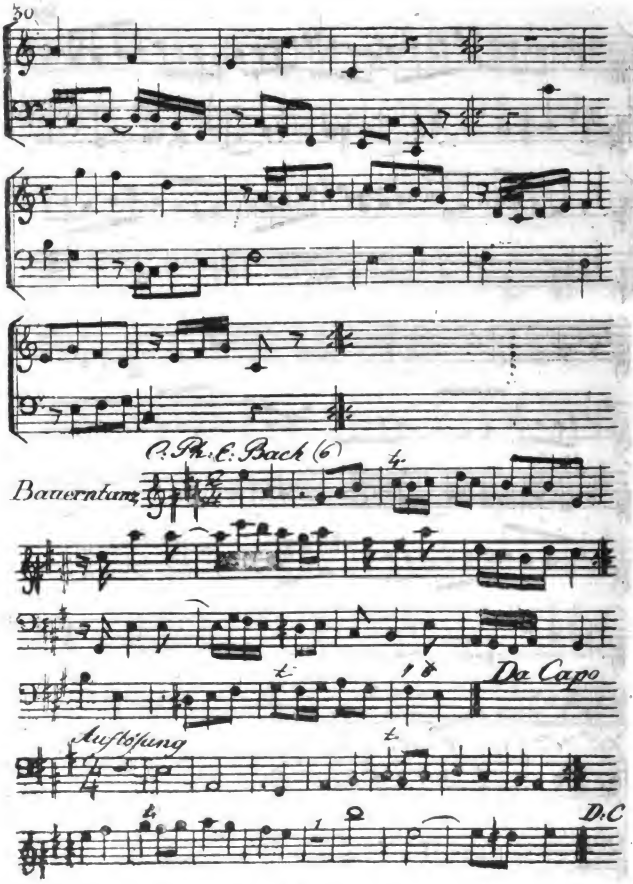
Digitized by Google



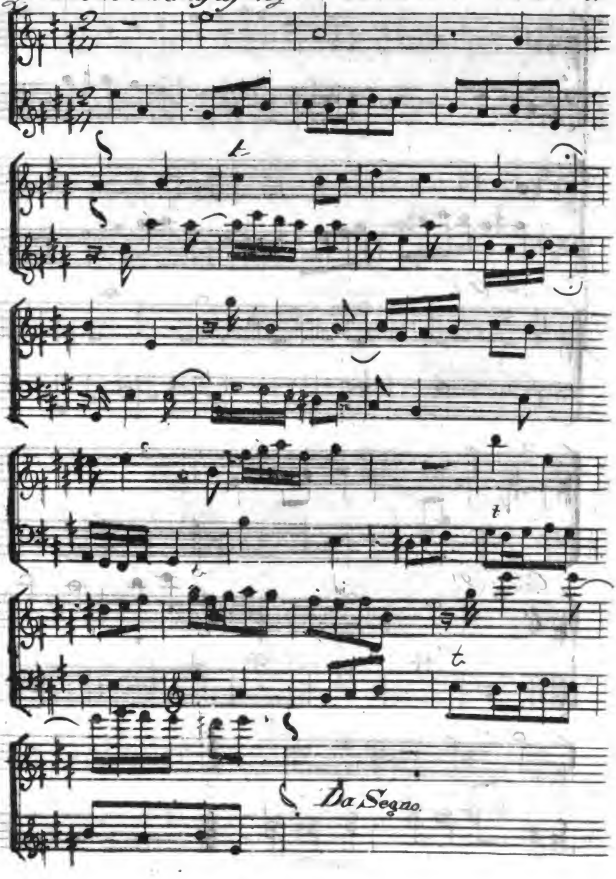
Digitized by Google



Digitized by Google

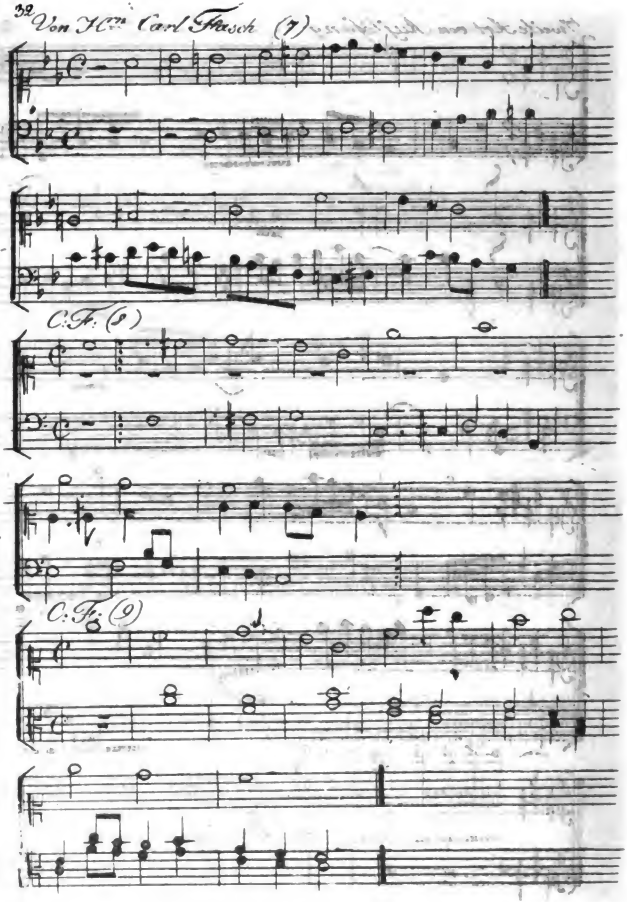


Digitized by Google

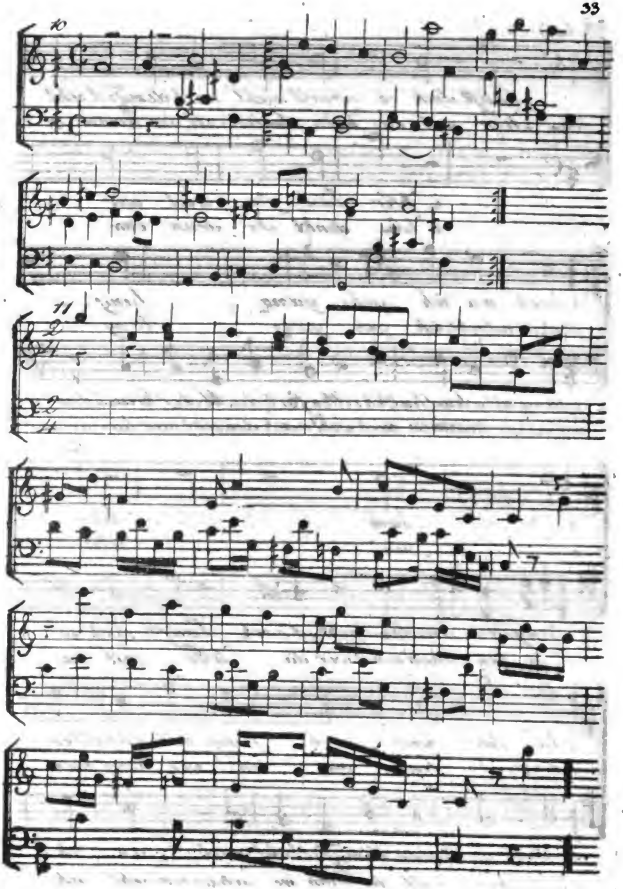


Digitized by Google

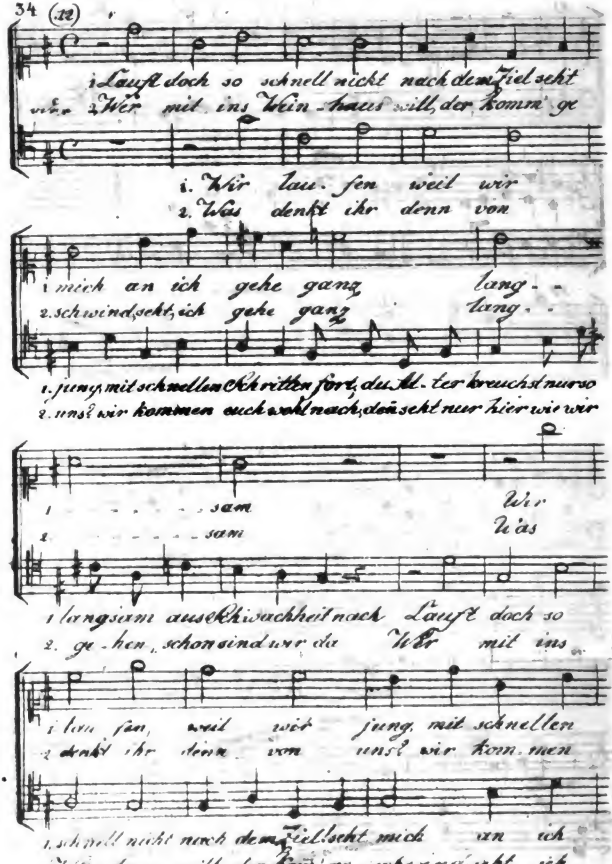
Von H.r Carl Fasch (7)



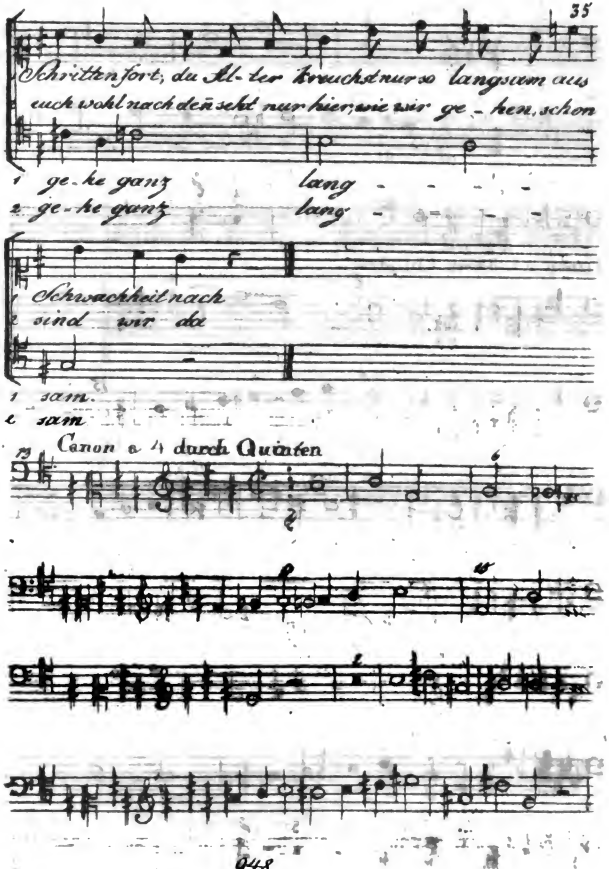
Digitized by Google



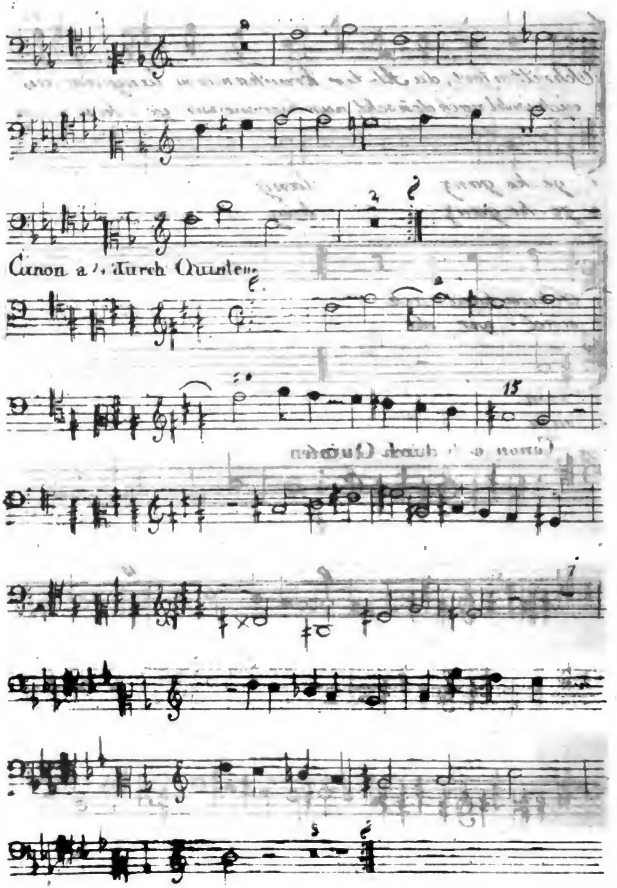
Digitized by Google



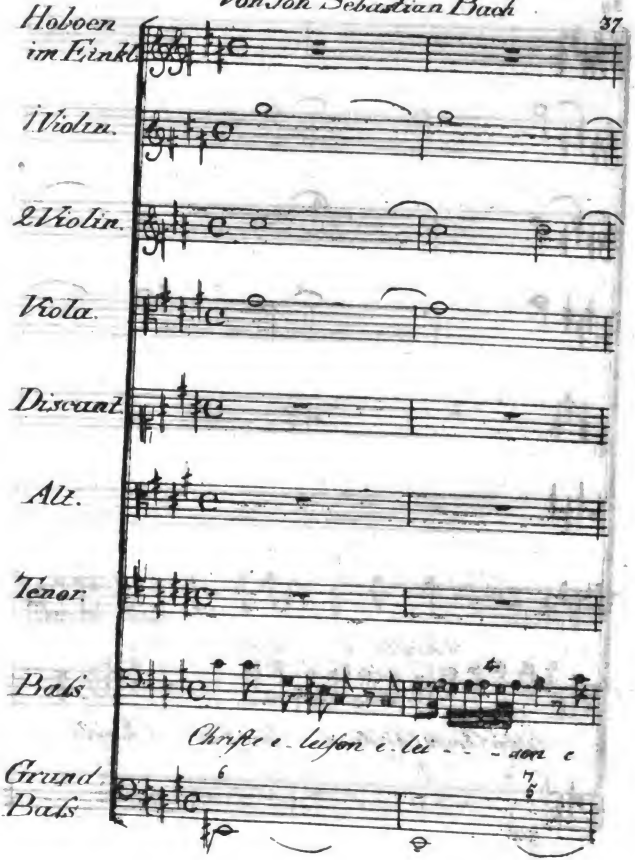
Digitized by Google



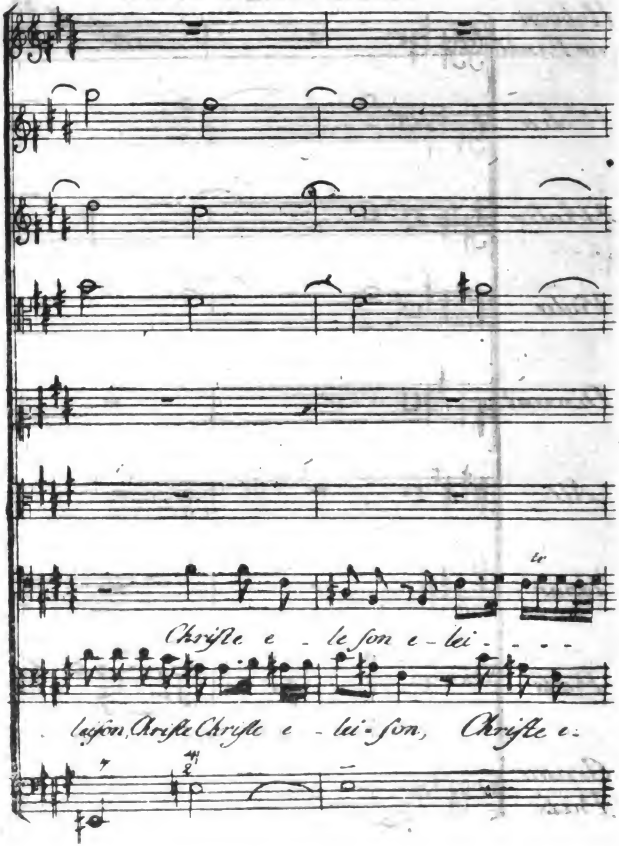
Digitized by Google



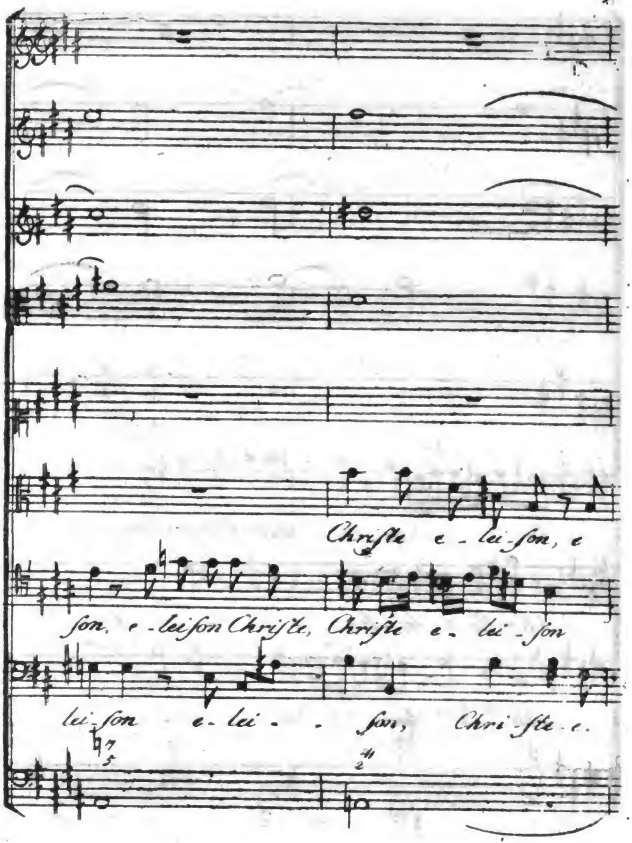
Digitized by Google



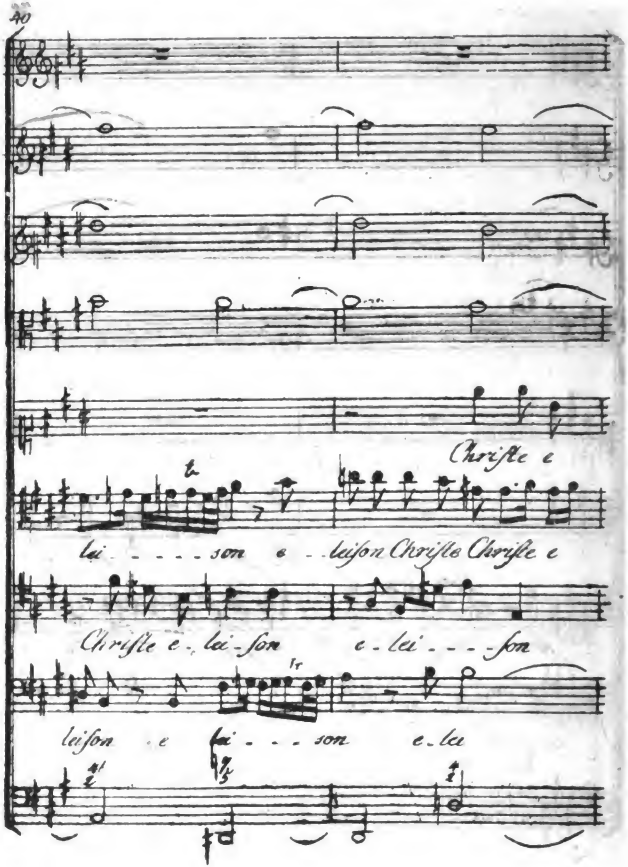
Digitized by Google



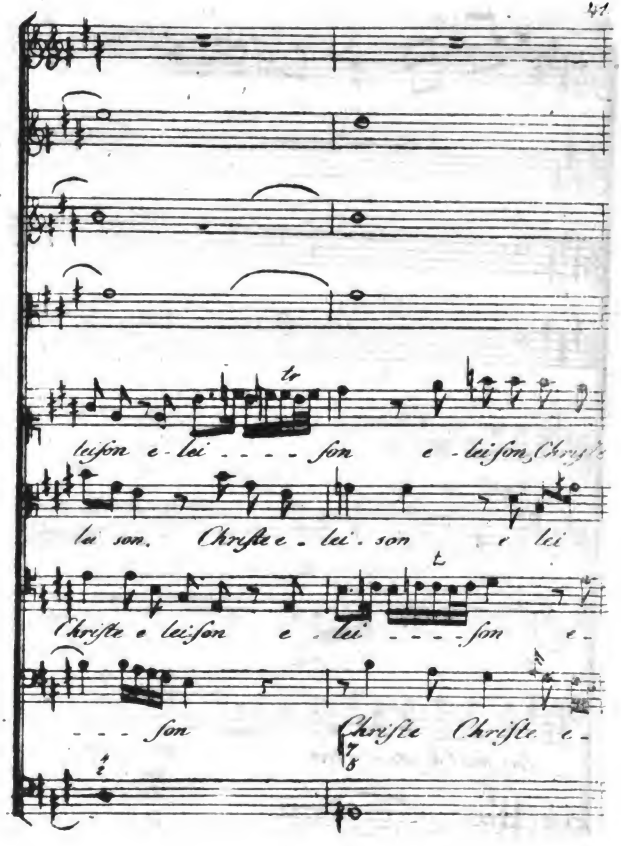
Digitized by Google



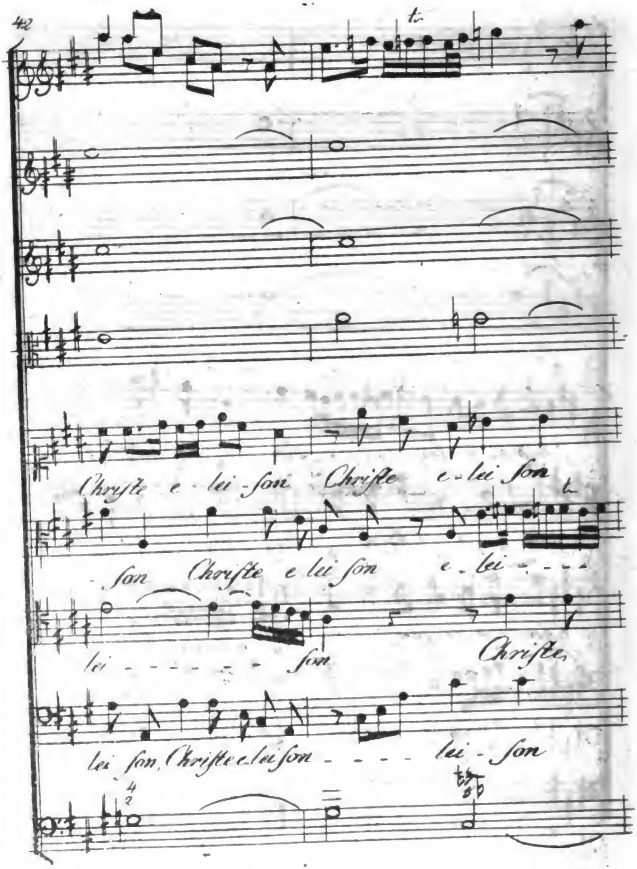
Digitized by Google



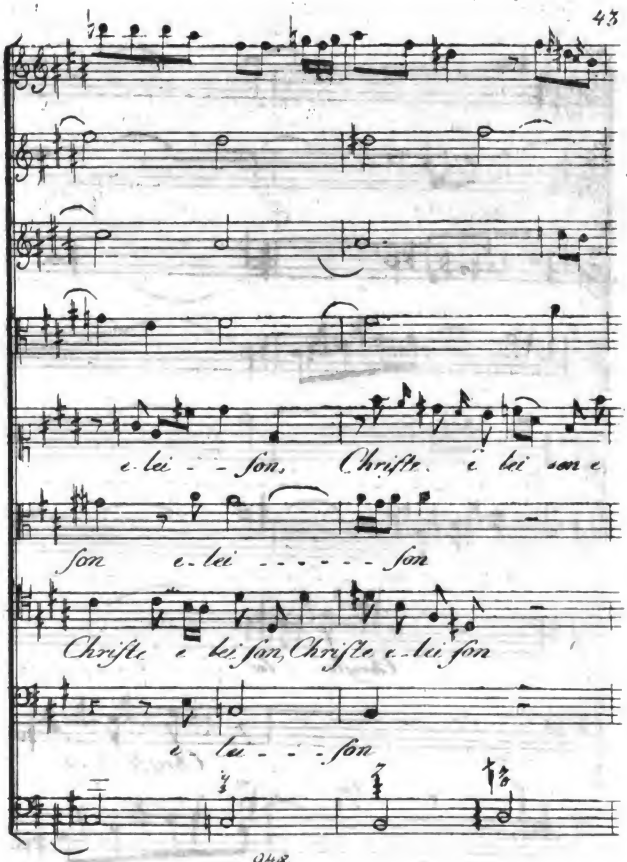
Digitized by Google



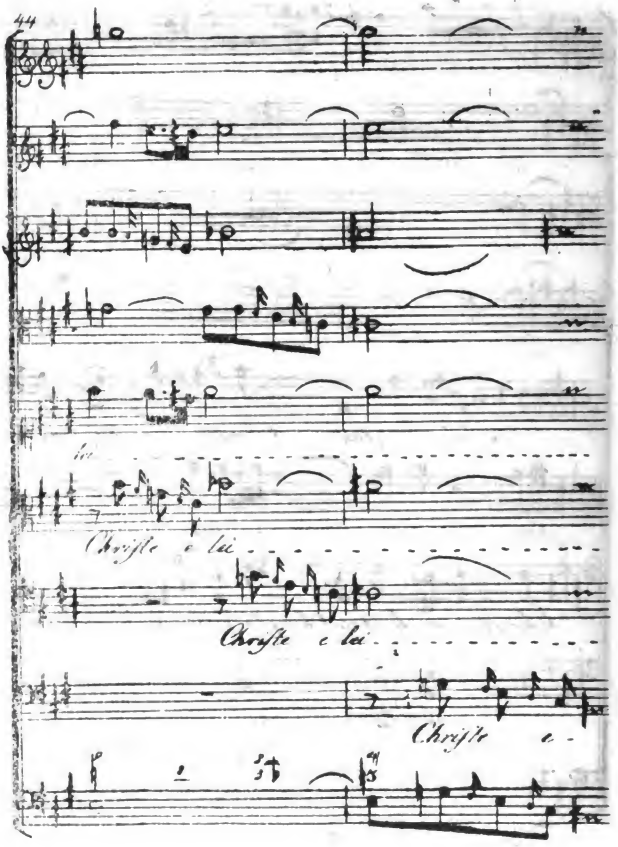
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

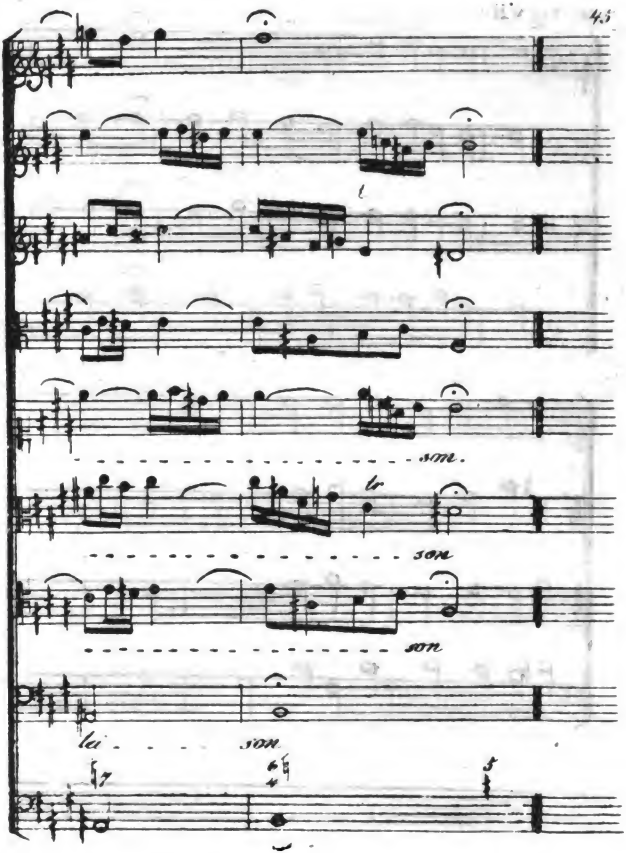
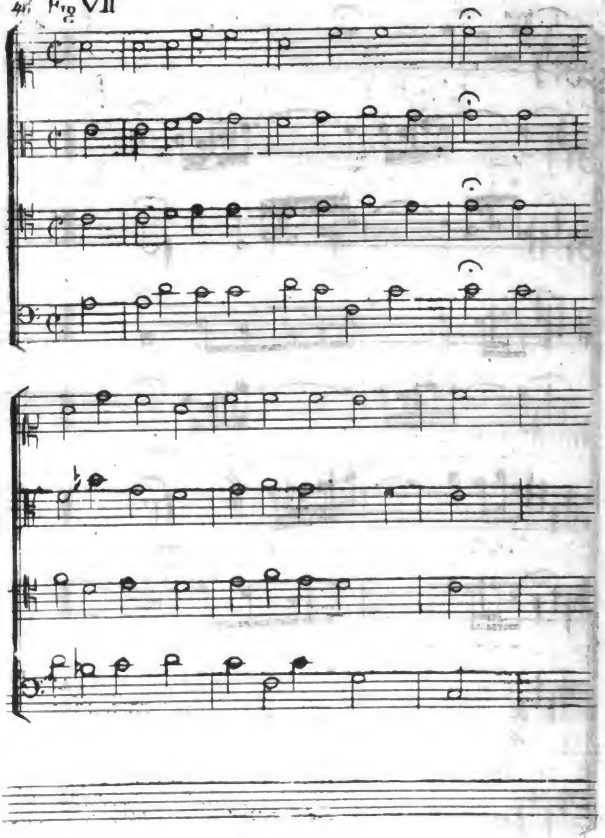
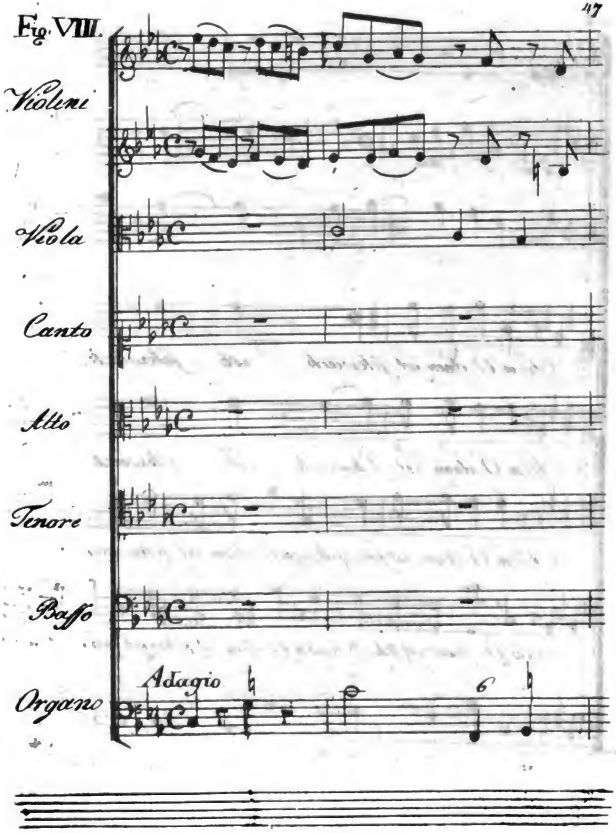

tr
tr
tr

Fig VII

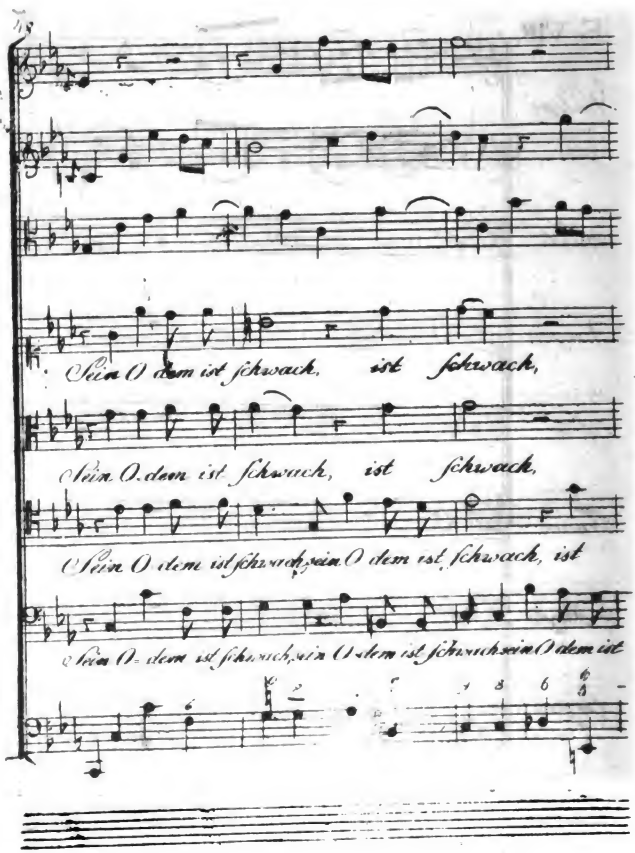


Digitized by Google

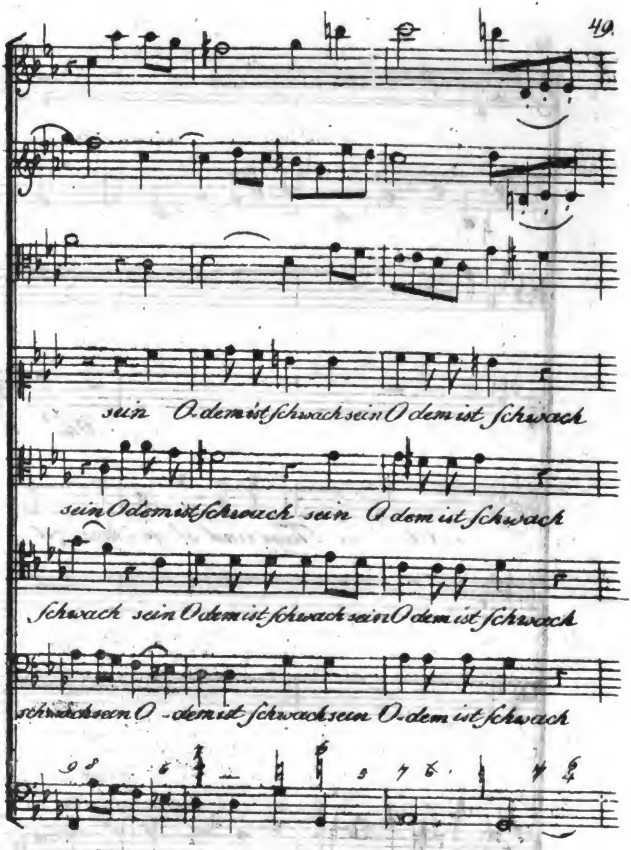
Eg. VIII.



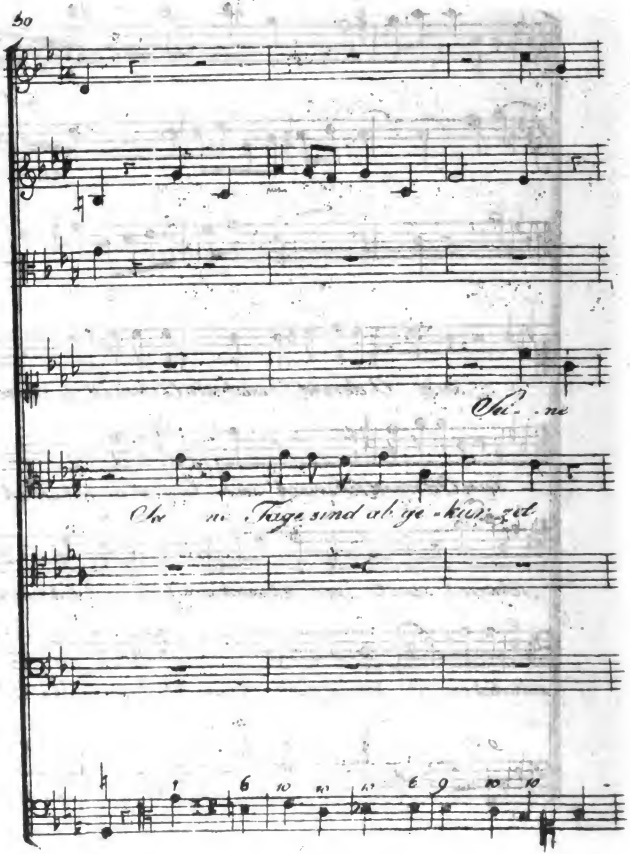
Digitized by Google



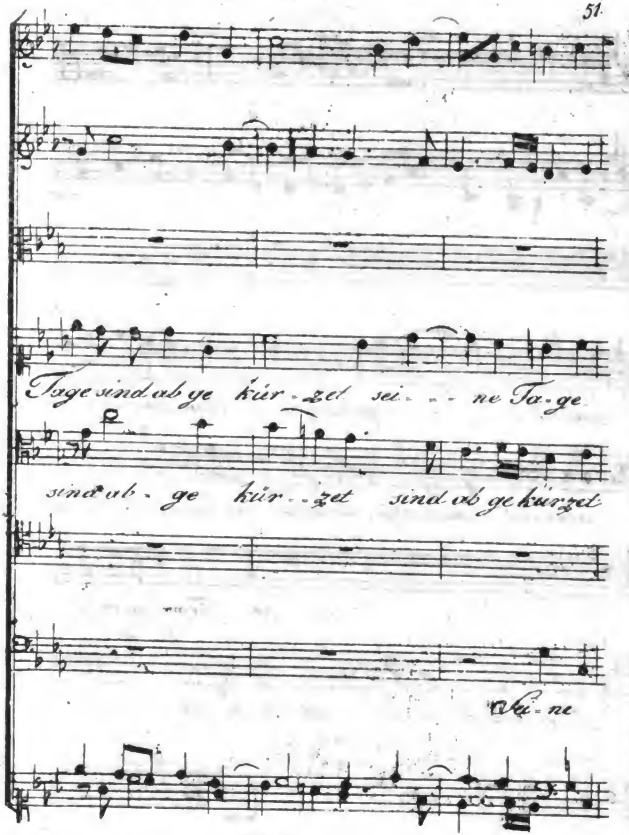
Digitized by Google



Digitized by Google

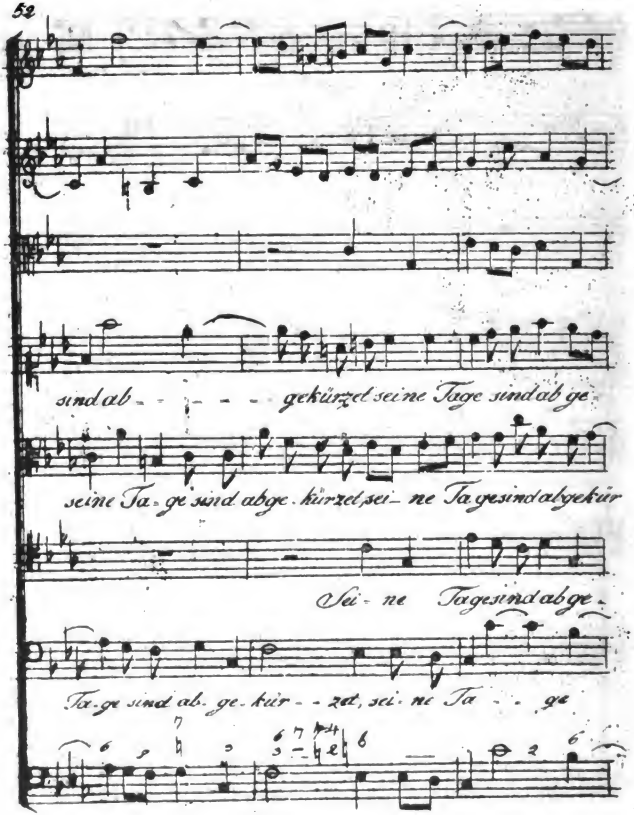


Digitized by Google

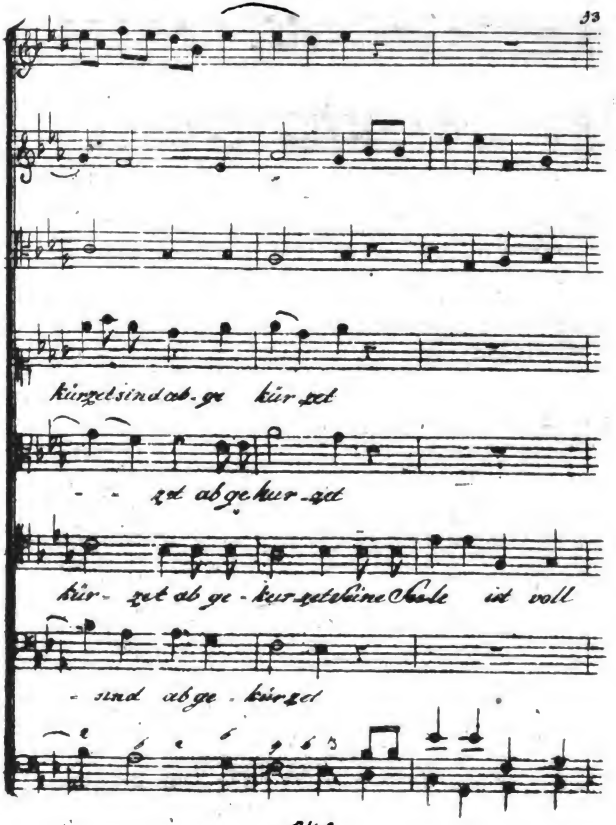


948.

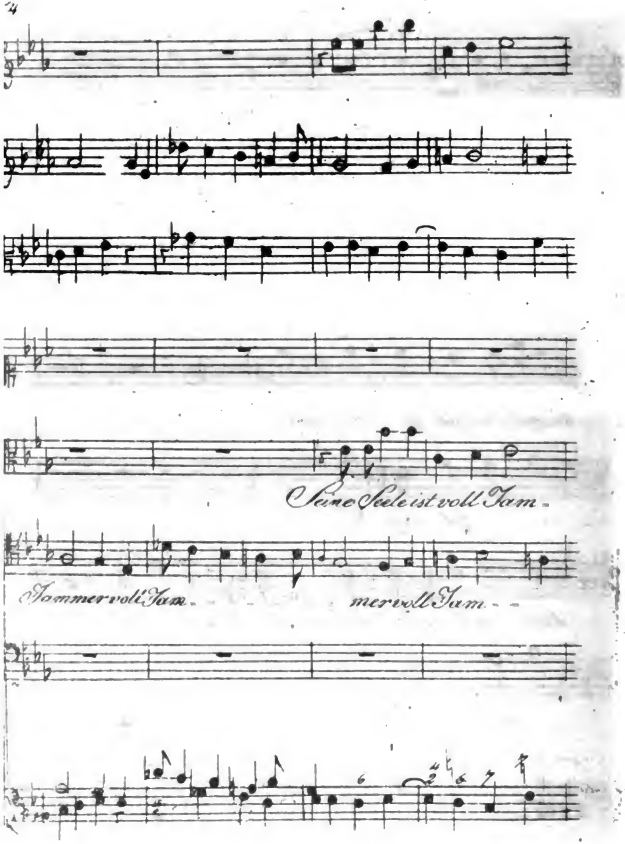
Digitized by Google



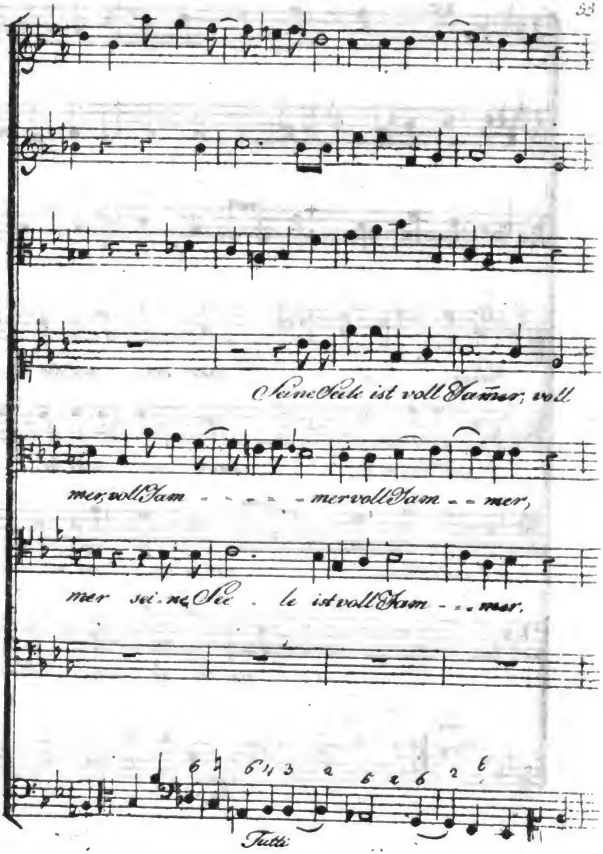
Digitized by Google



Digitized by Google

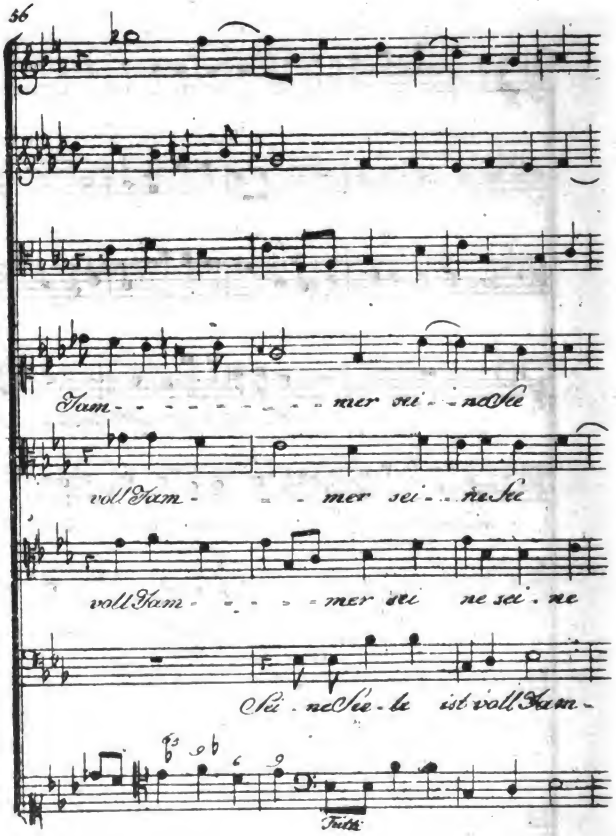


Digitized by Google

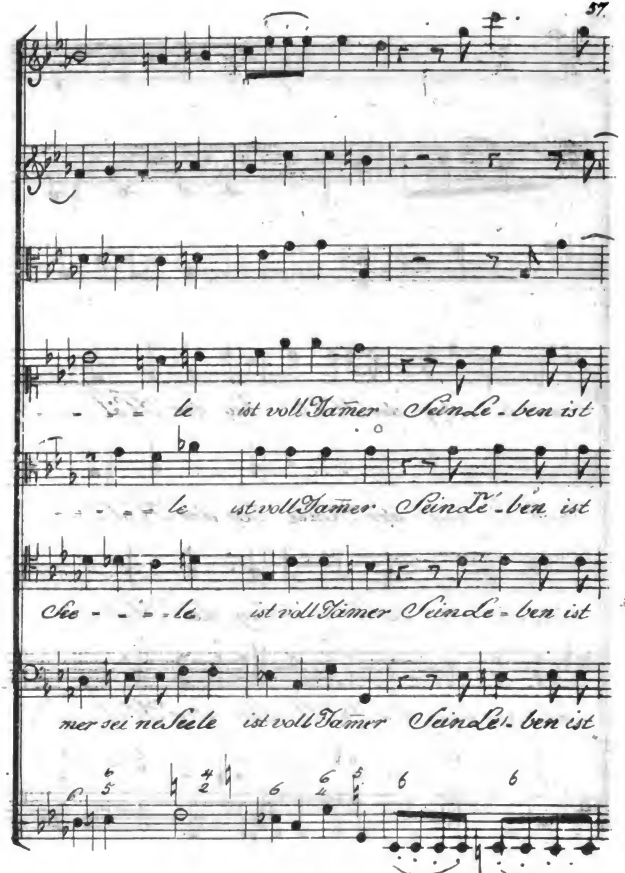


948.

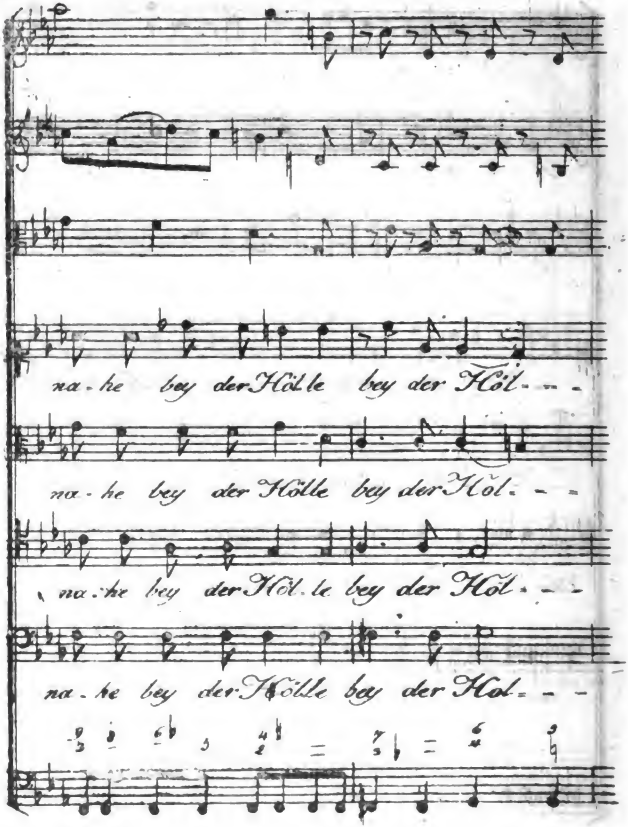
Digitized by Google



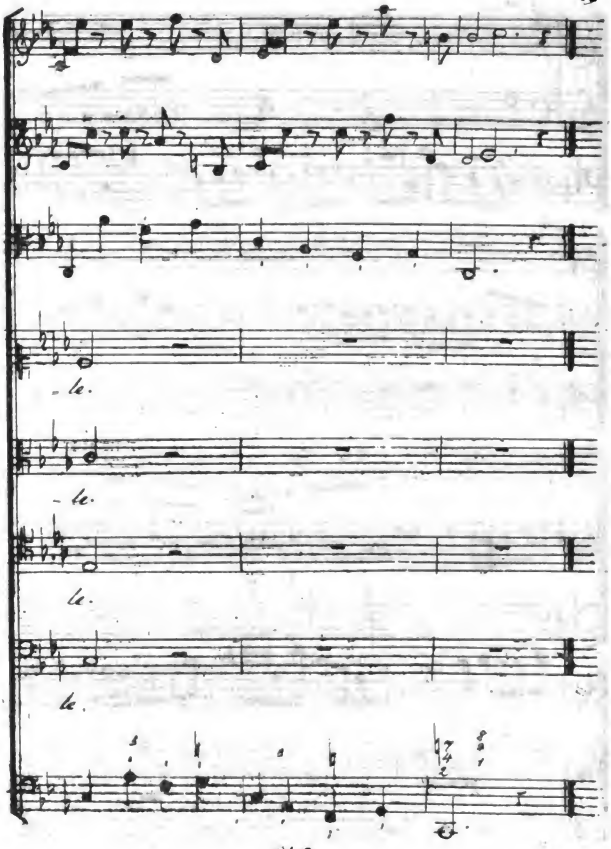
Digitized by Google



Digitized by Google

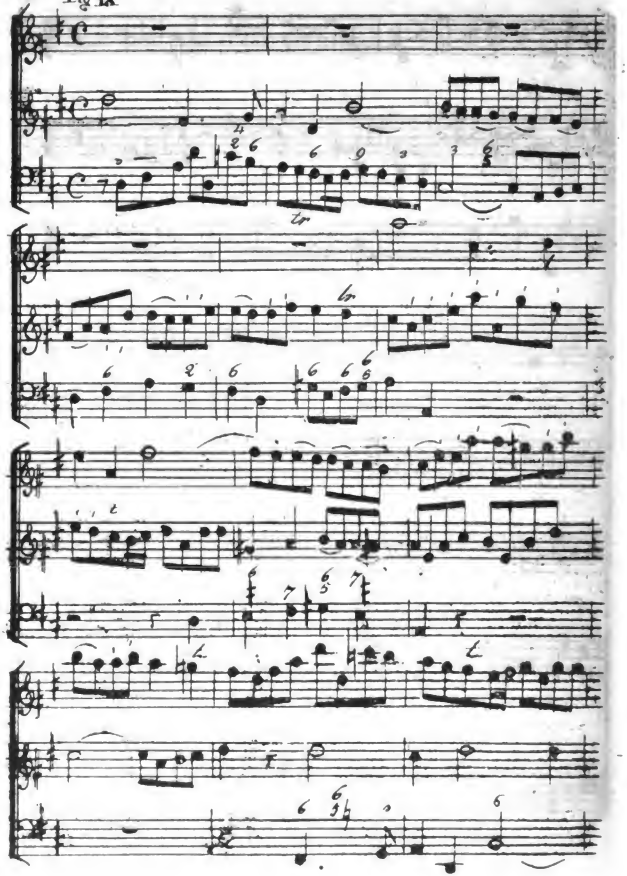


Digitized by Google

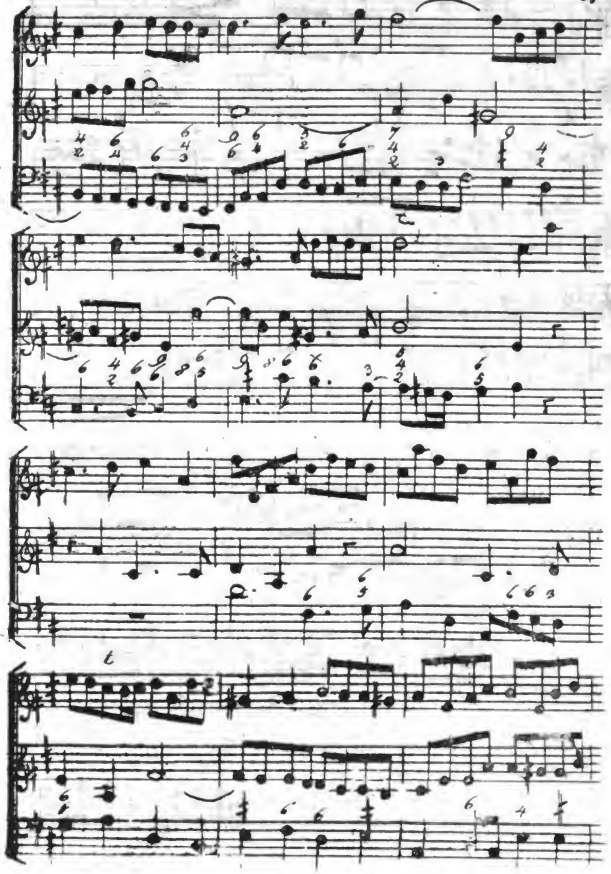


Digitized by Google

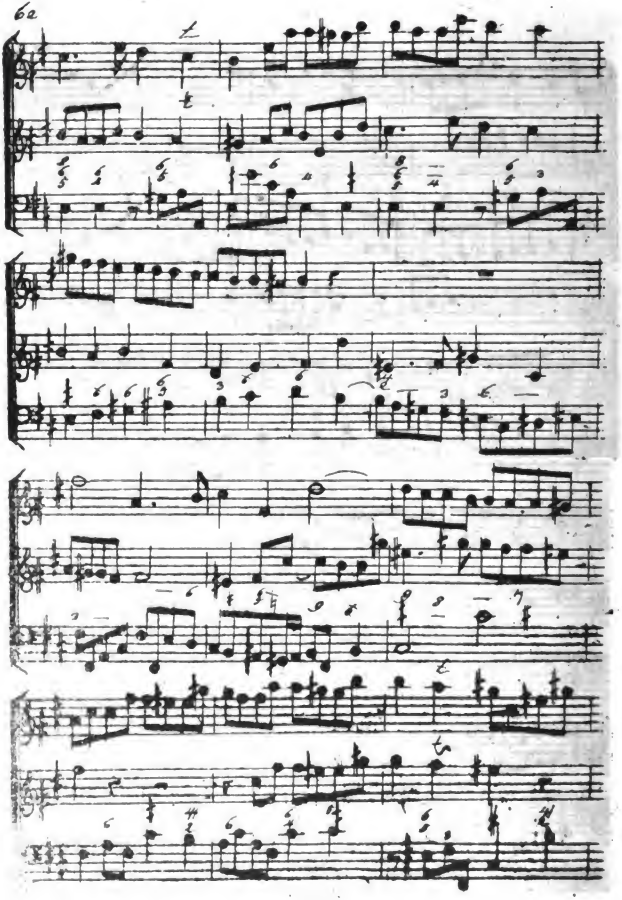
Fig IX



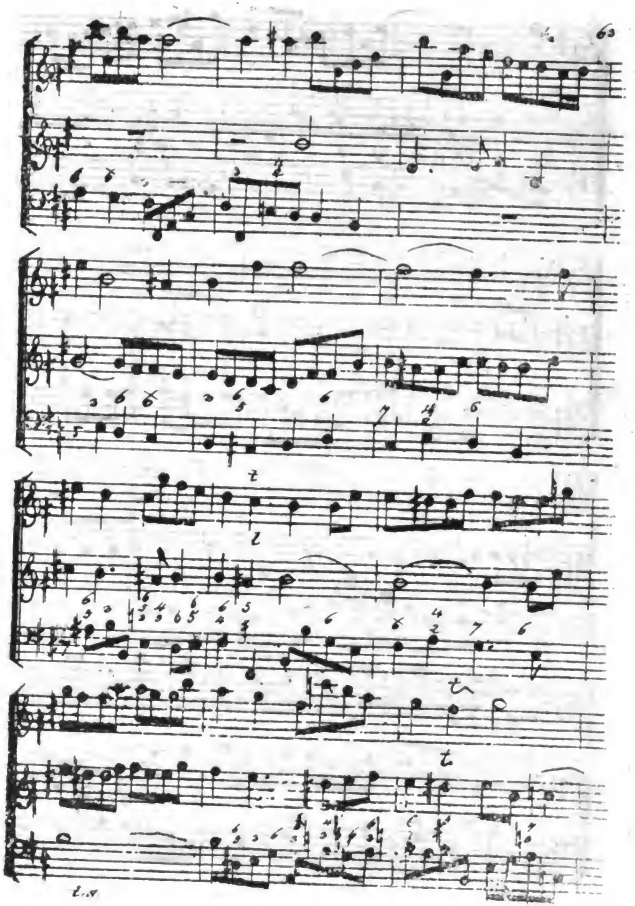
Digitized by Google



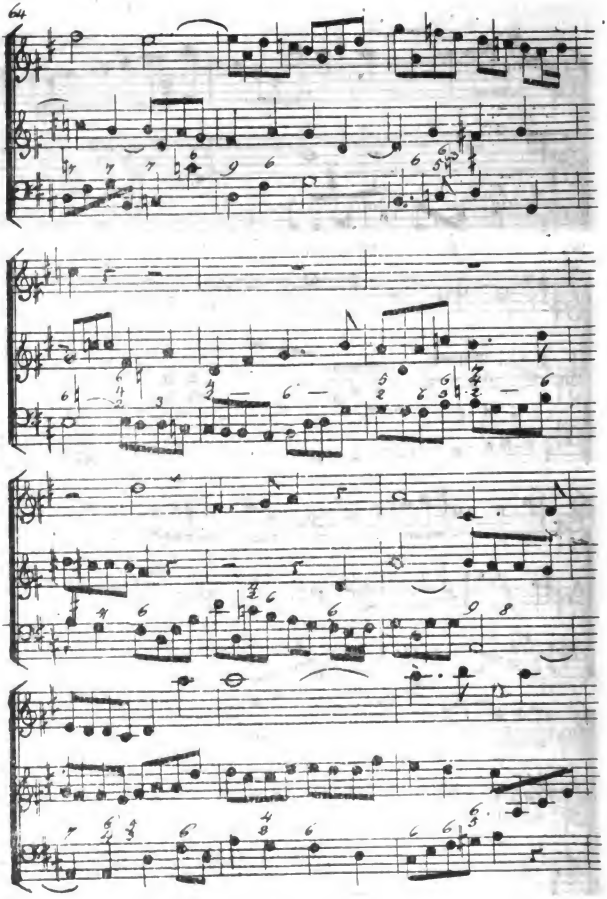
Digitized by Google



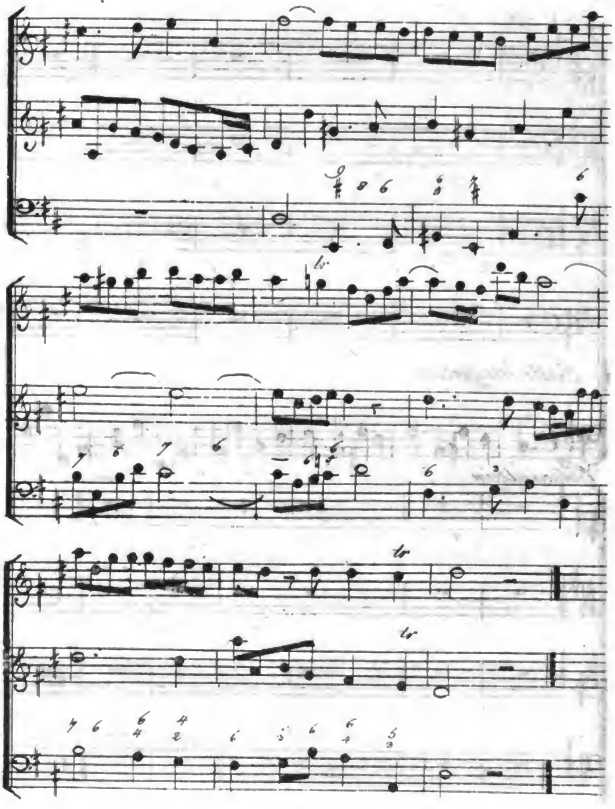
Digitized by Google



Digitized by Google



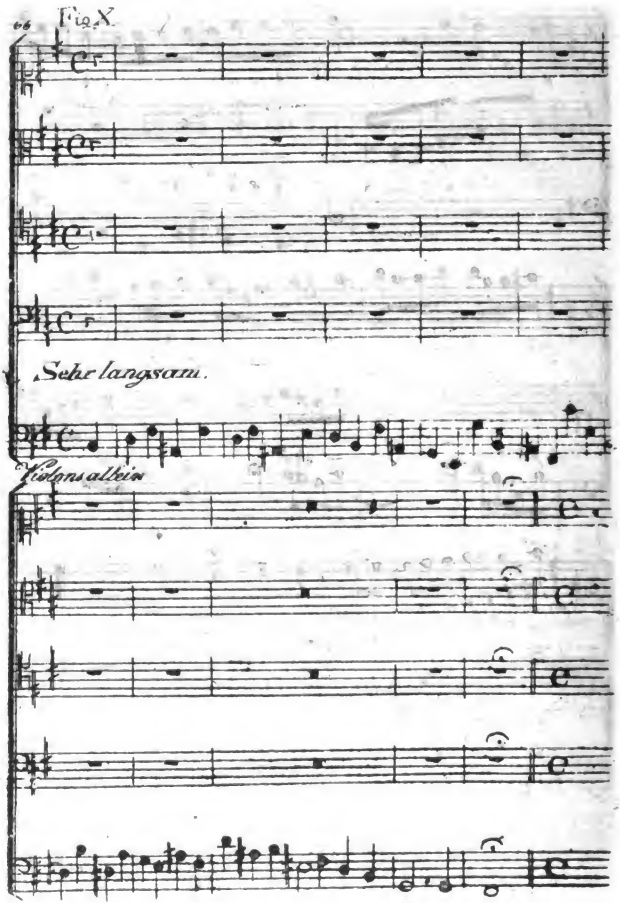
Digitized by Google



948.

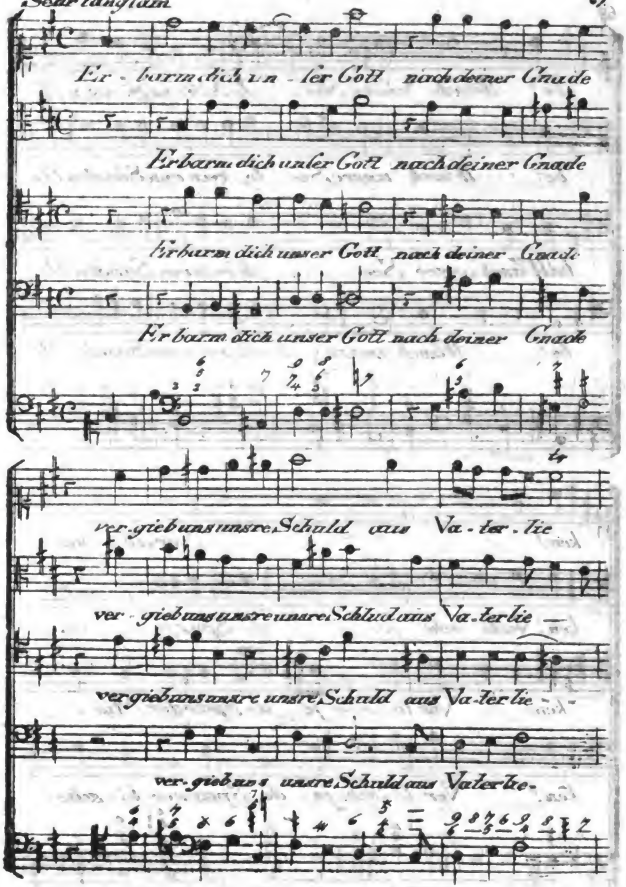
Digitized by Google

Fig. X.

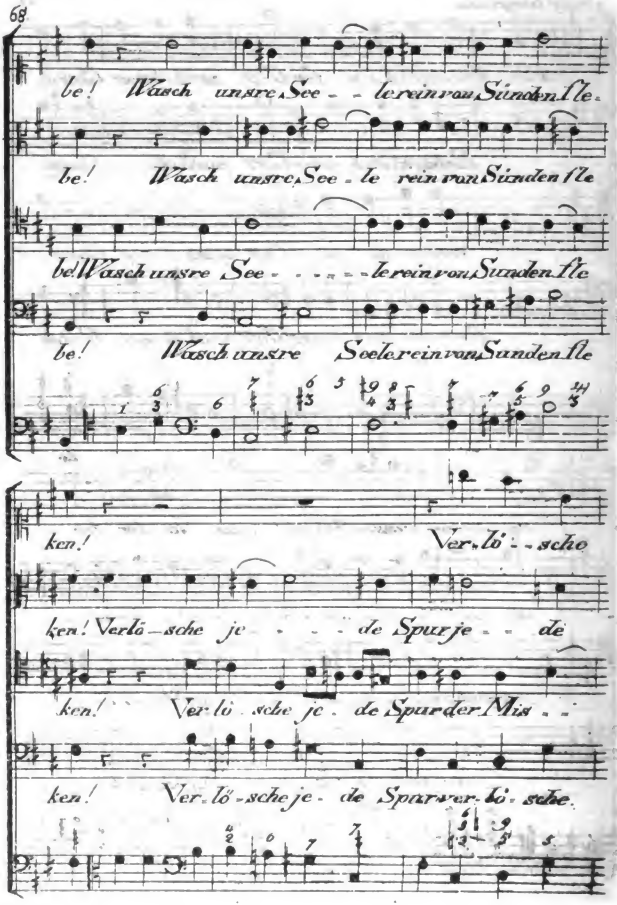


Digitized by Google

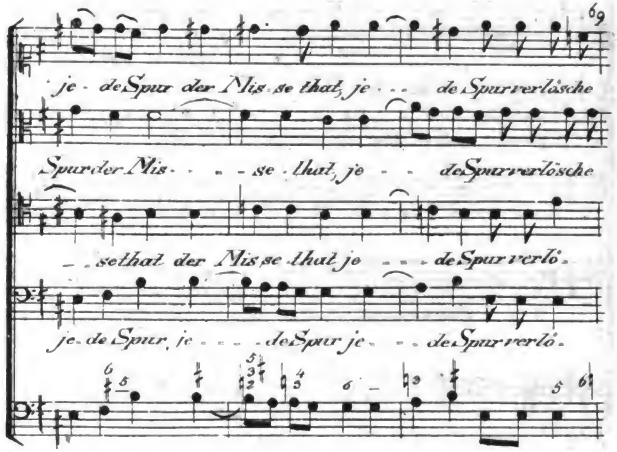
Sehr langsam

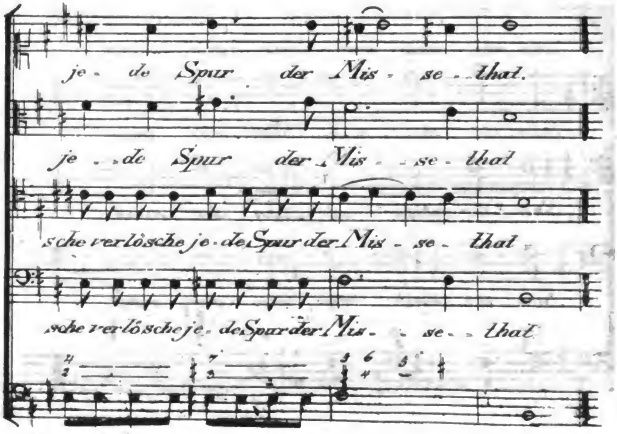


Digitized by Google

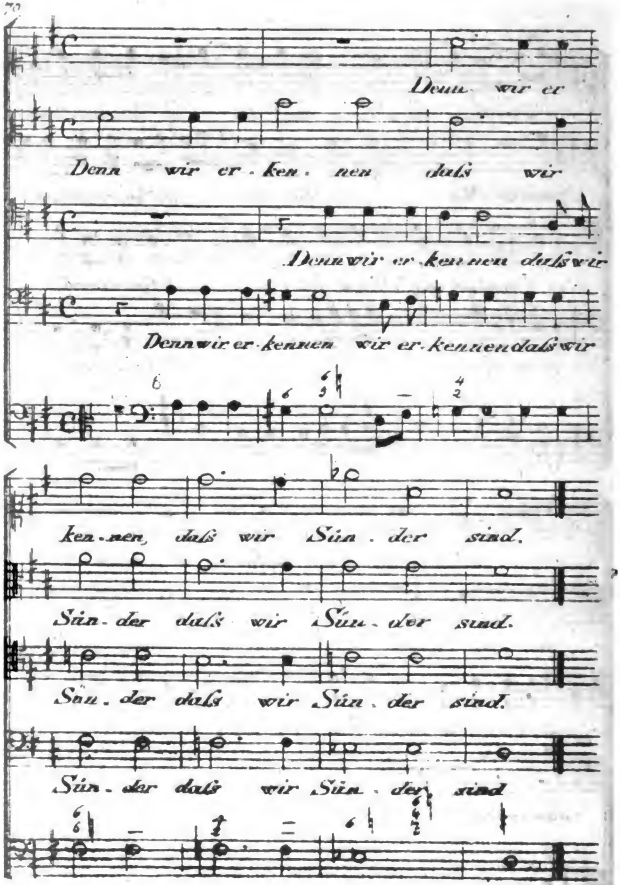


Digitized by Google

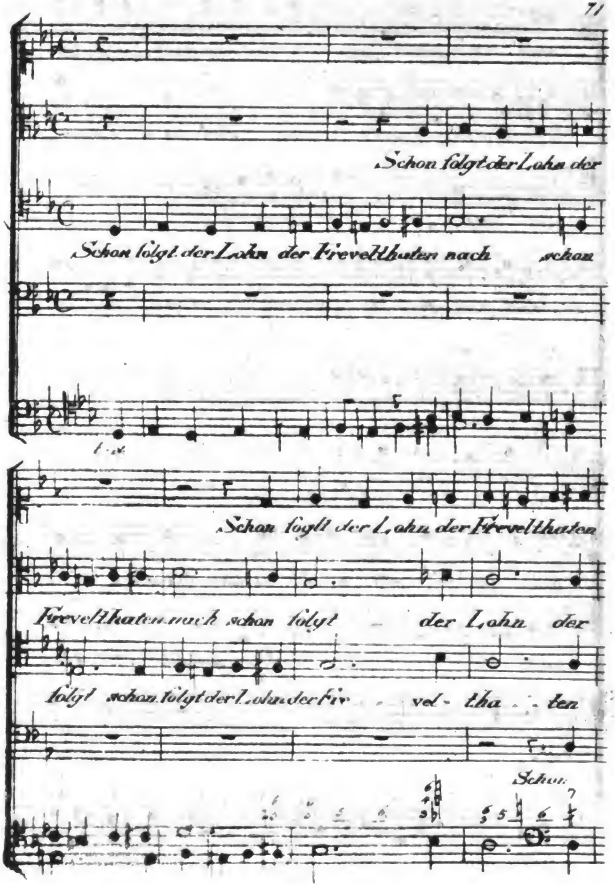




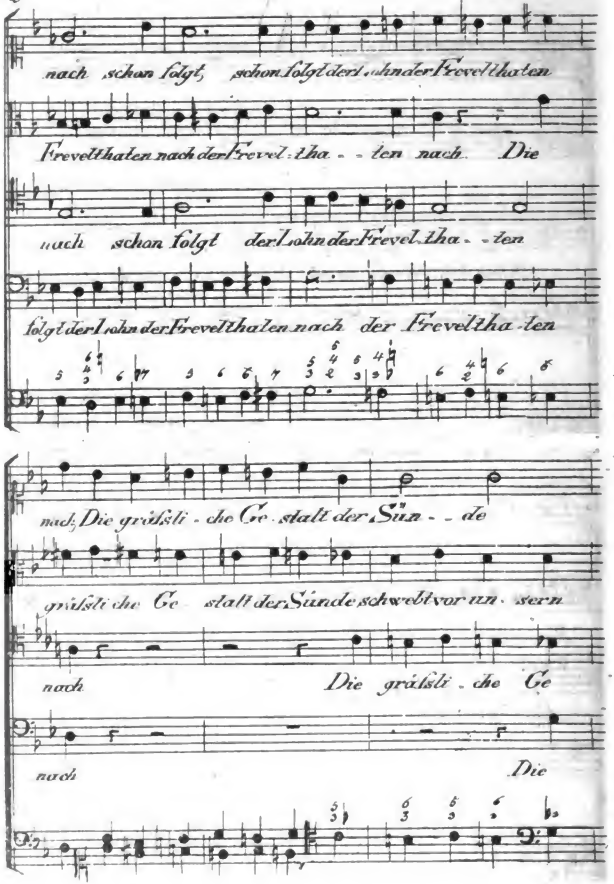
Digitized by Google



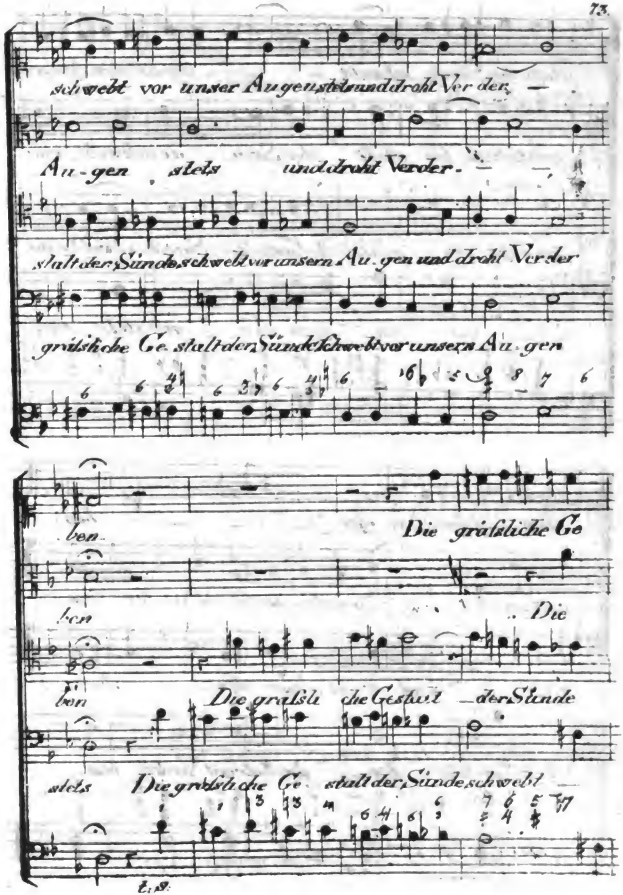
Digitized by Google



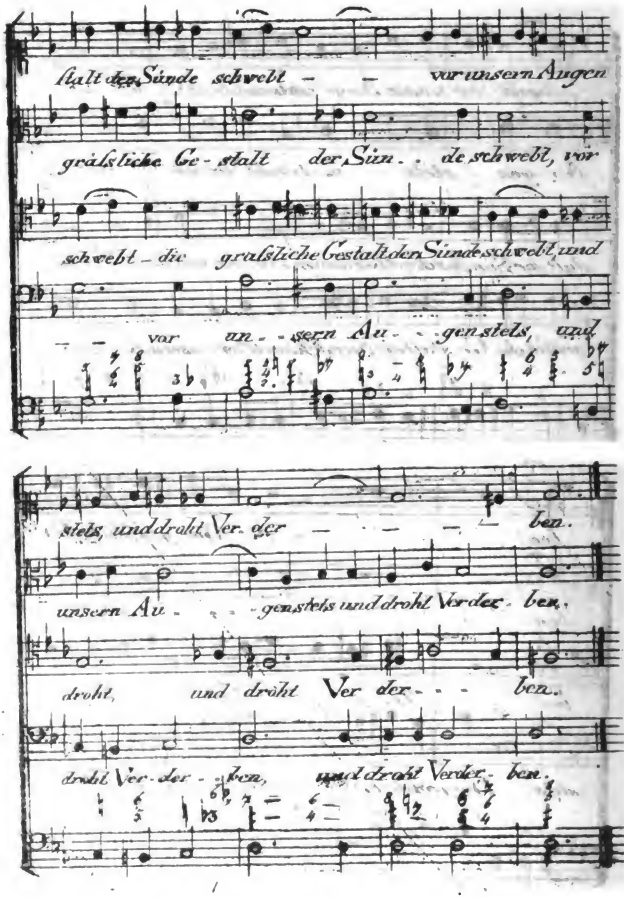
Digitized by Google



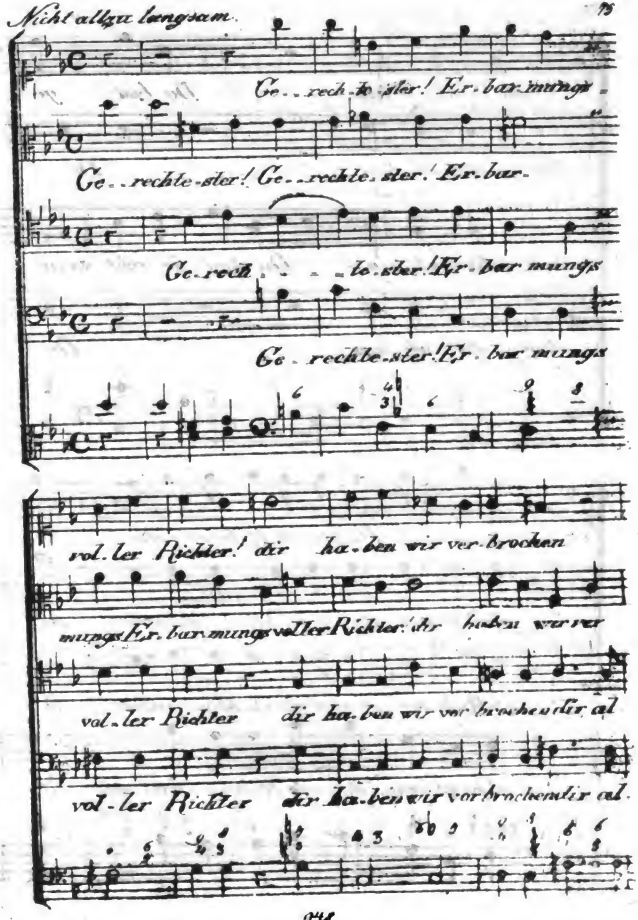
Digitized by Google



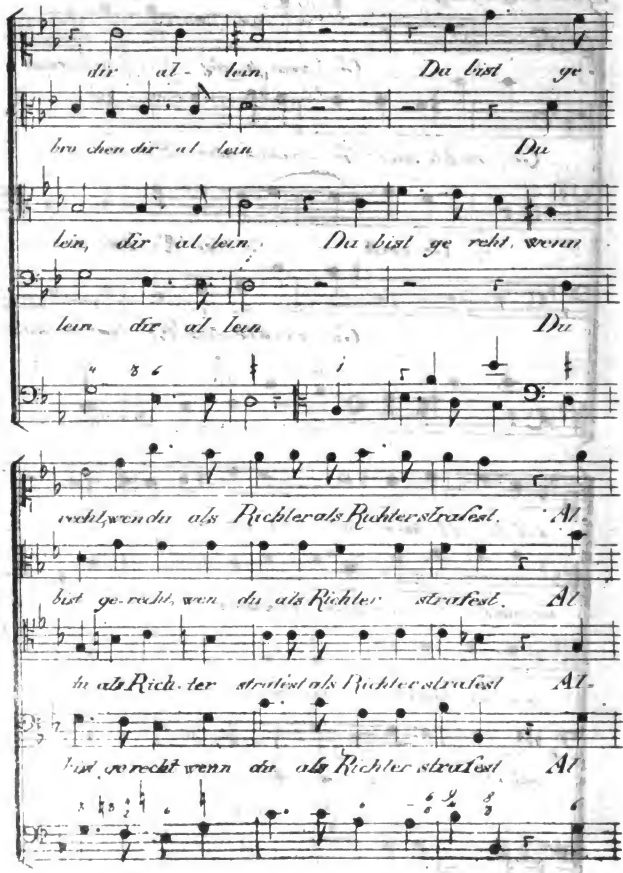
Digitized by Google



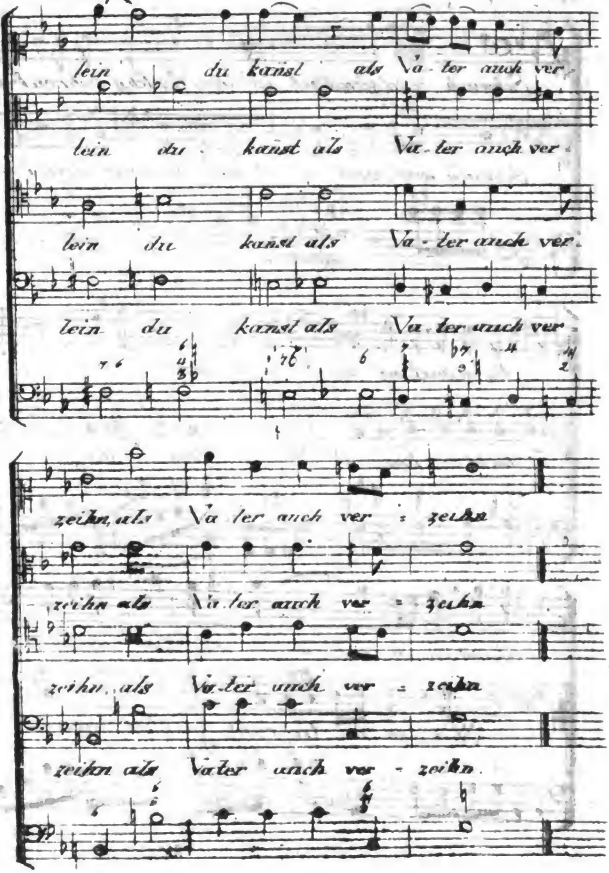
Digitized by Google



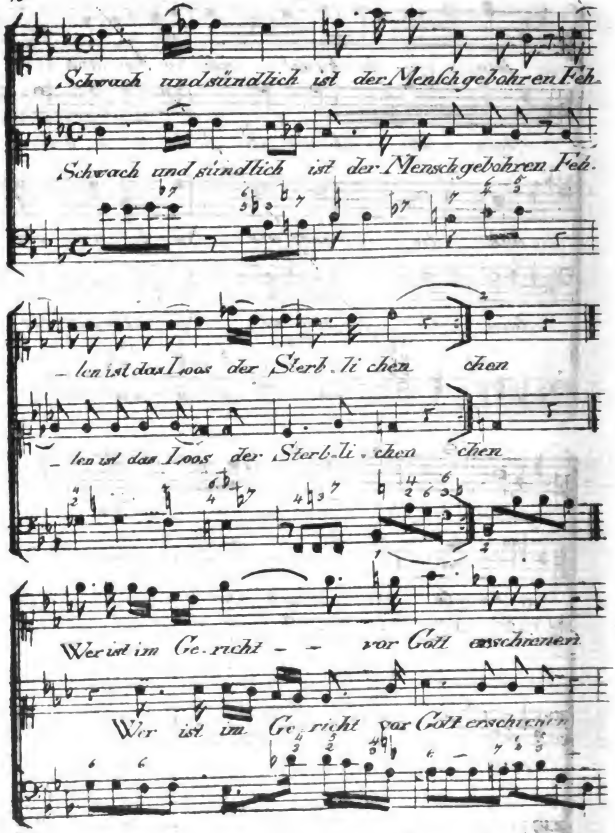
Digitized by Google



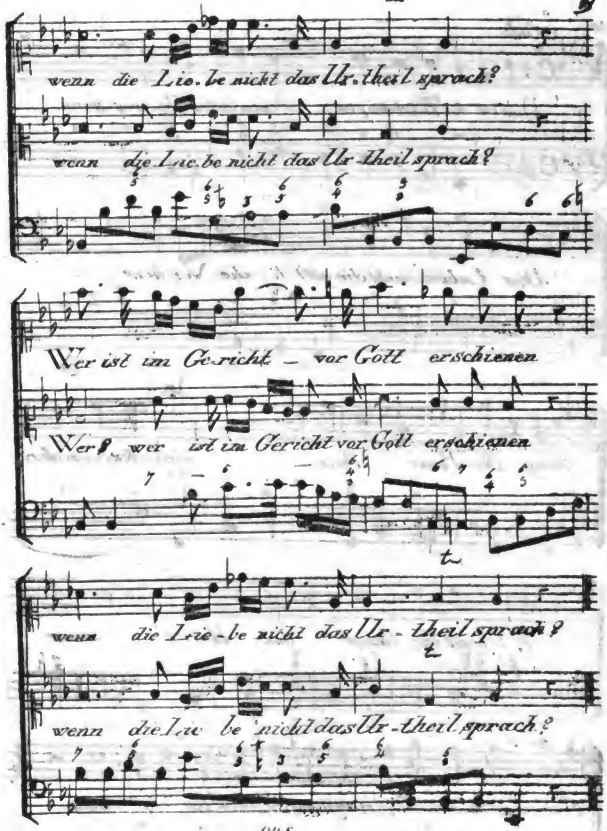
Digitized by Google



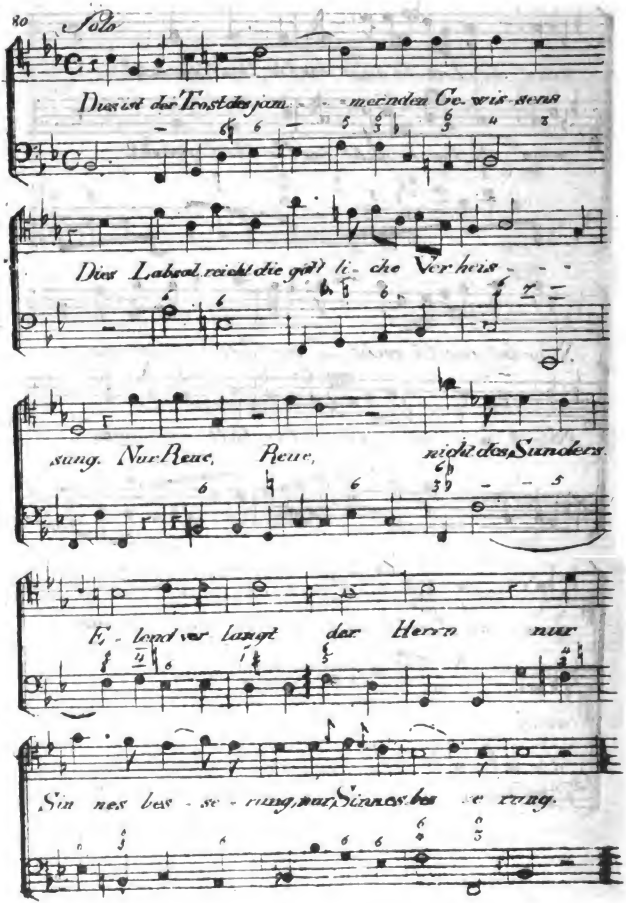
Digitized by Google



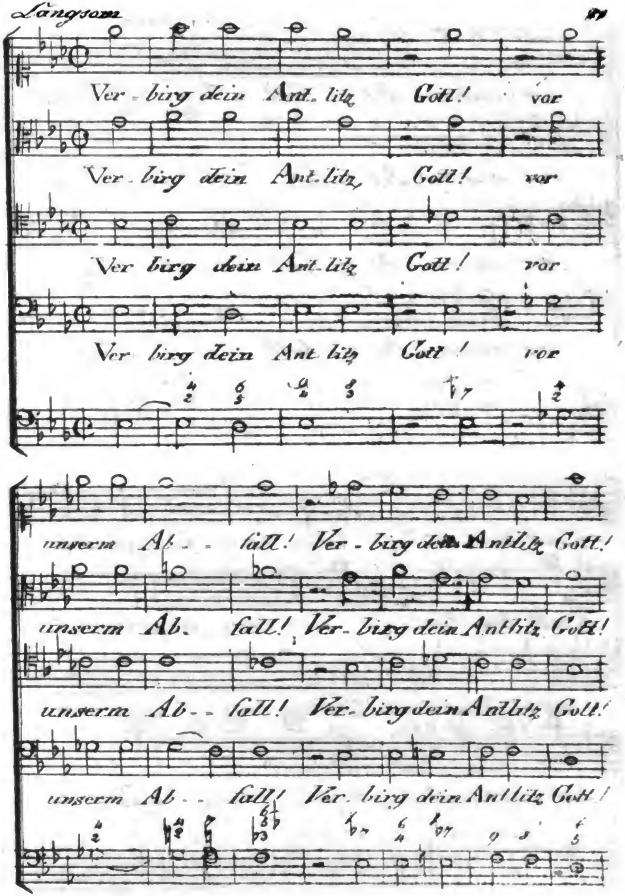
Digitized by Google



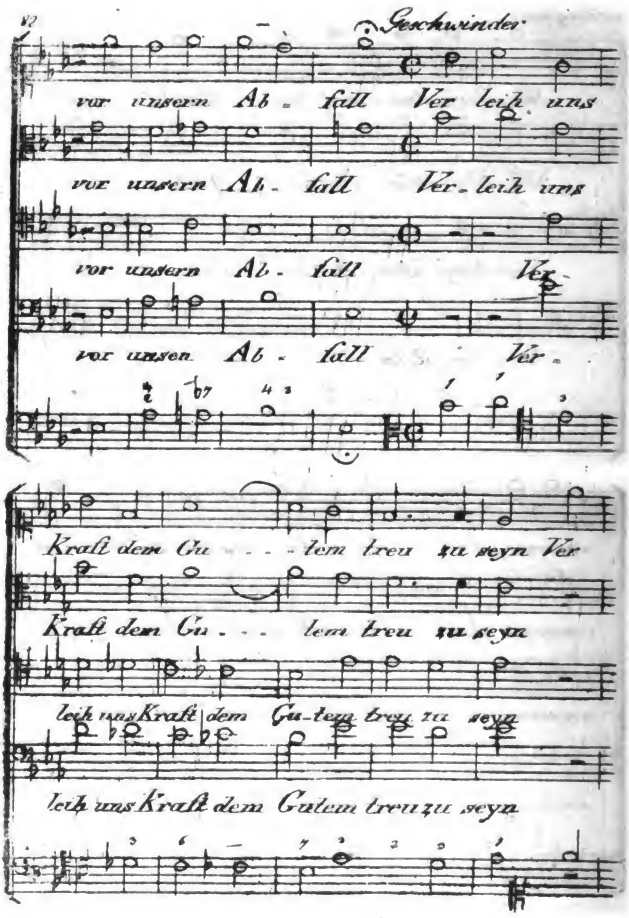
Digitized by Google



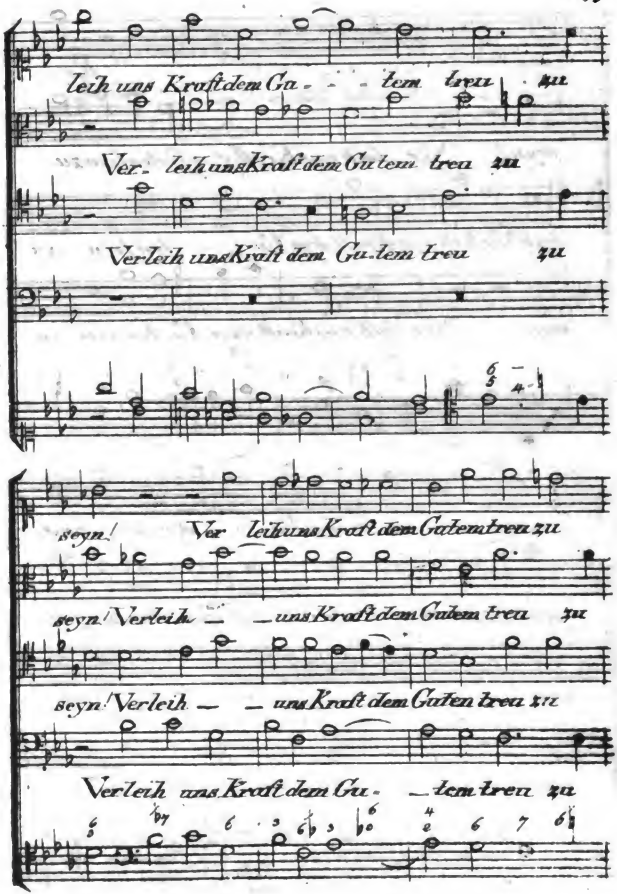
Digitized by Google



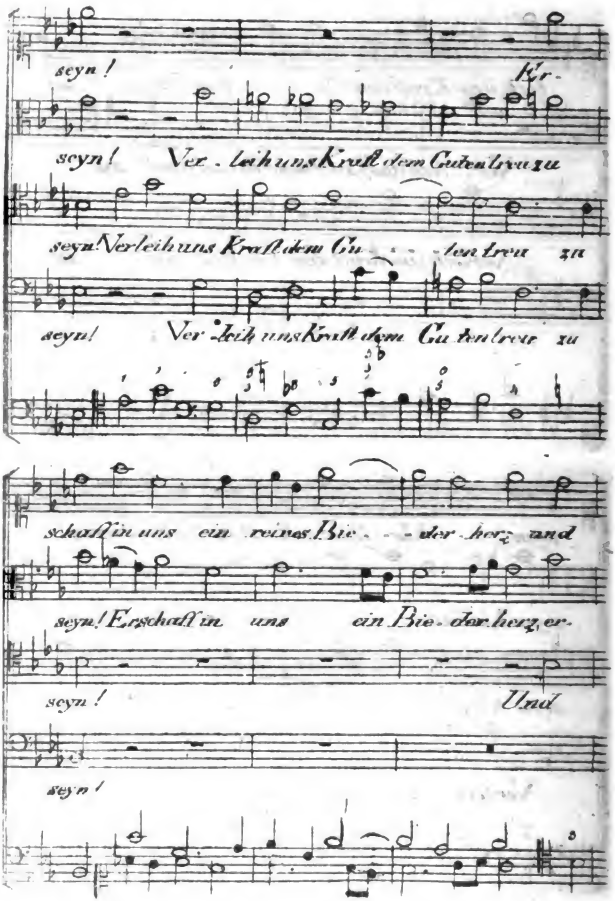
Digitized by Google



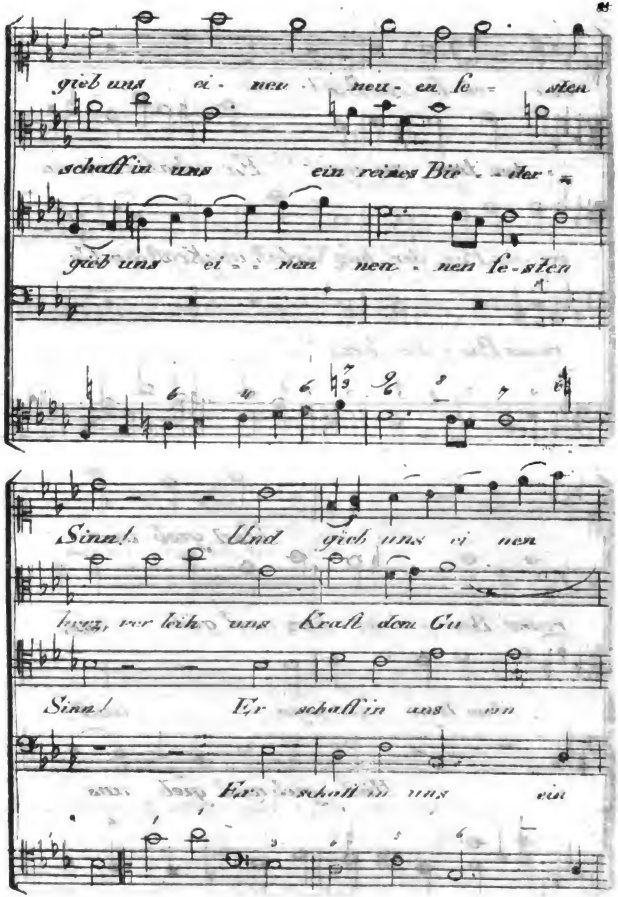
Digitized by Google



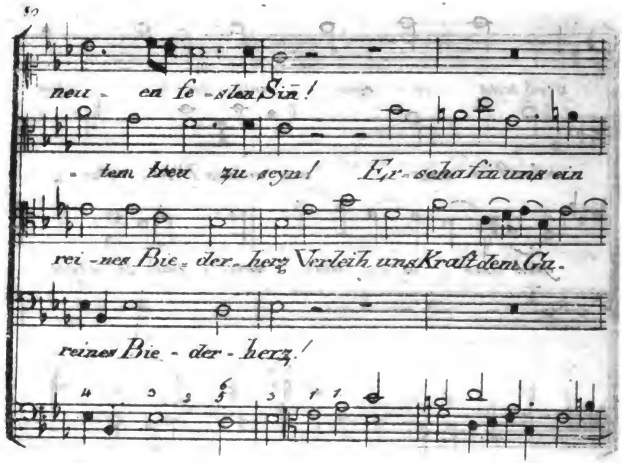
Digitized by Google

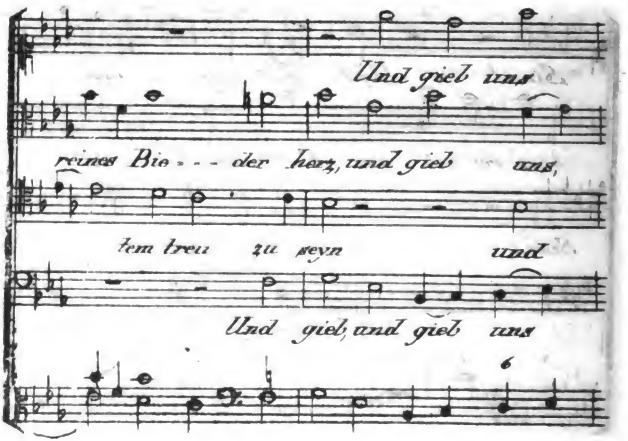


Digitized by Google

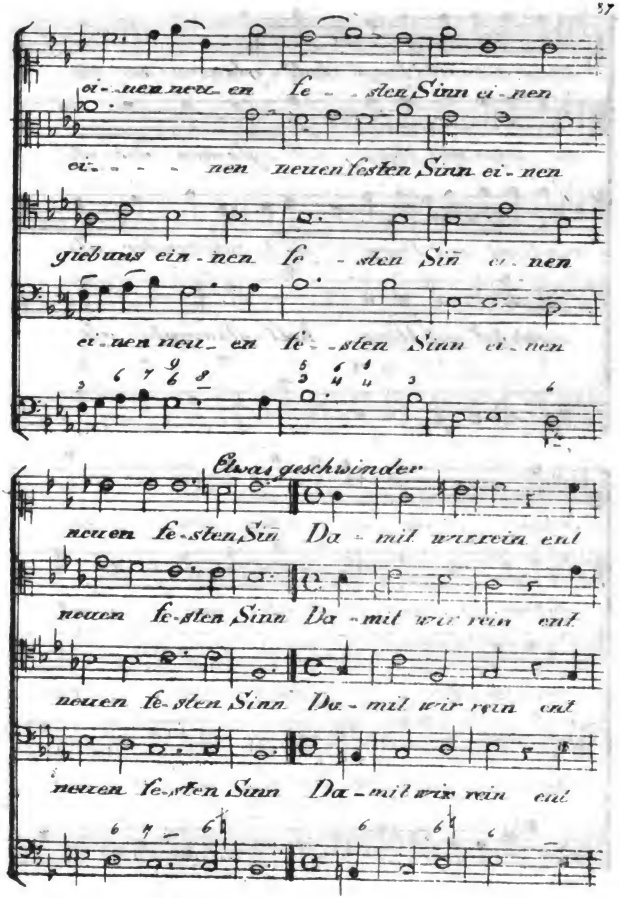


Digitized by Google

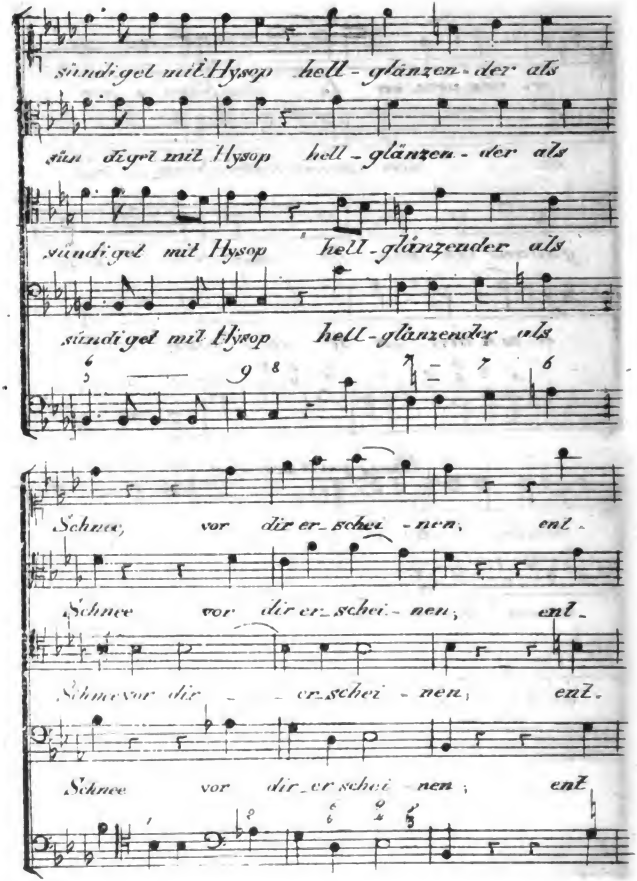




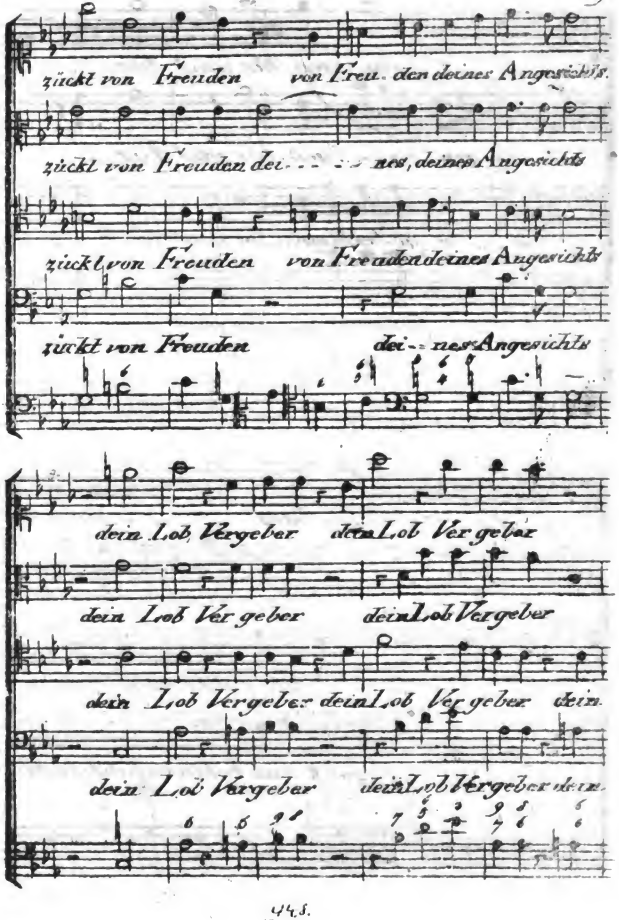
Digitized by Google



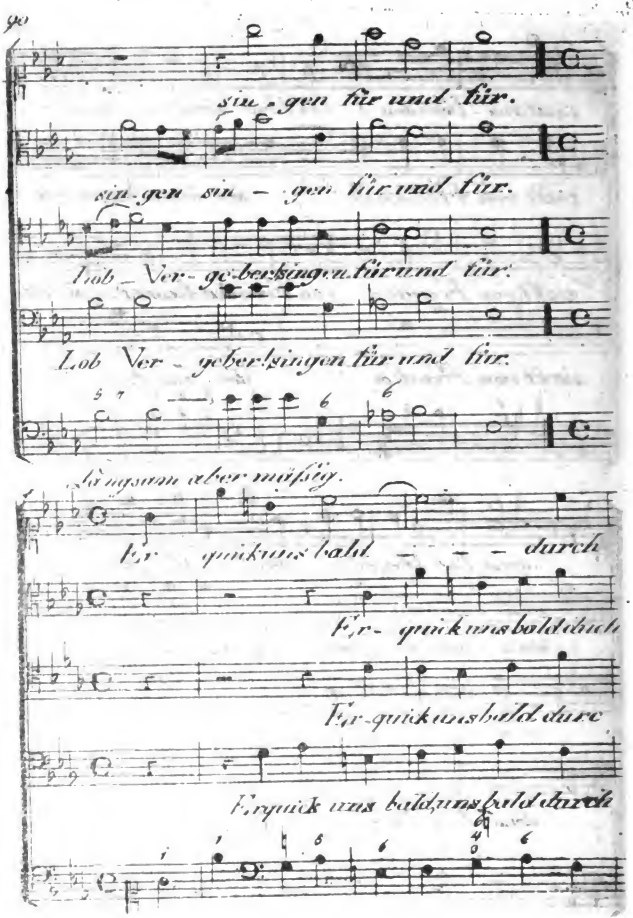
Digitized by Google



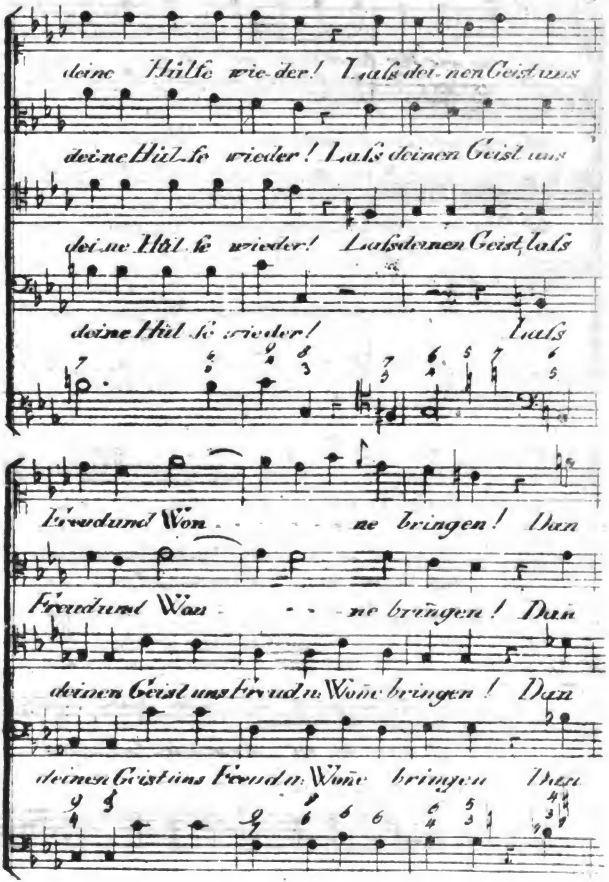
Digitized by Google



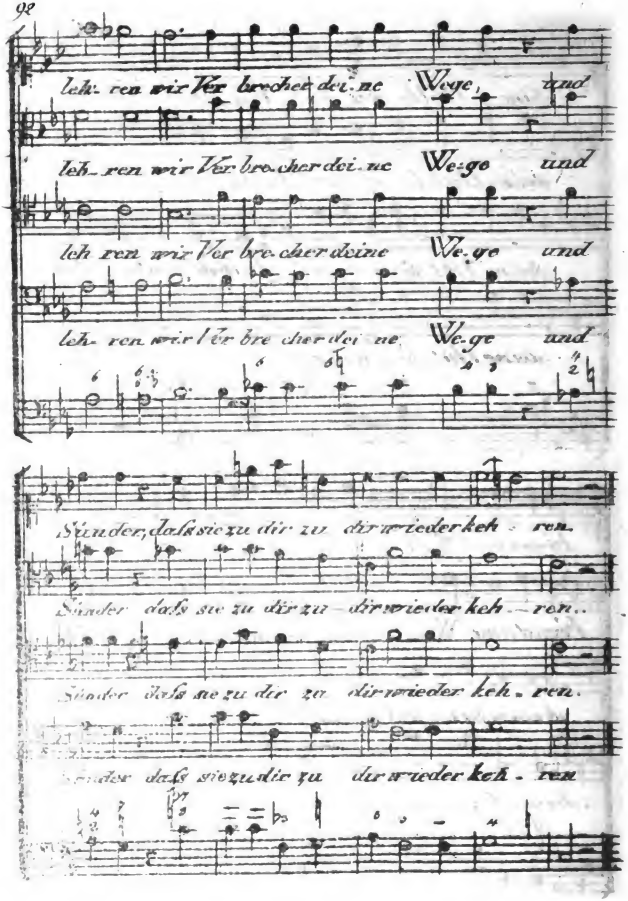
Digitized by Google



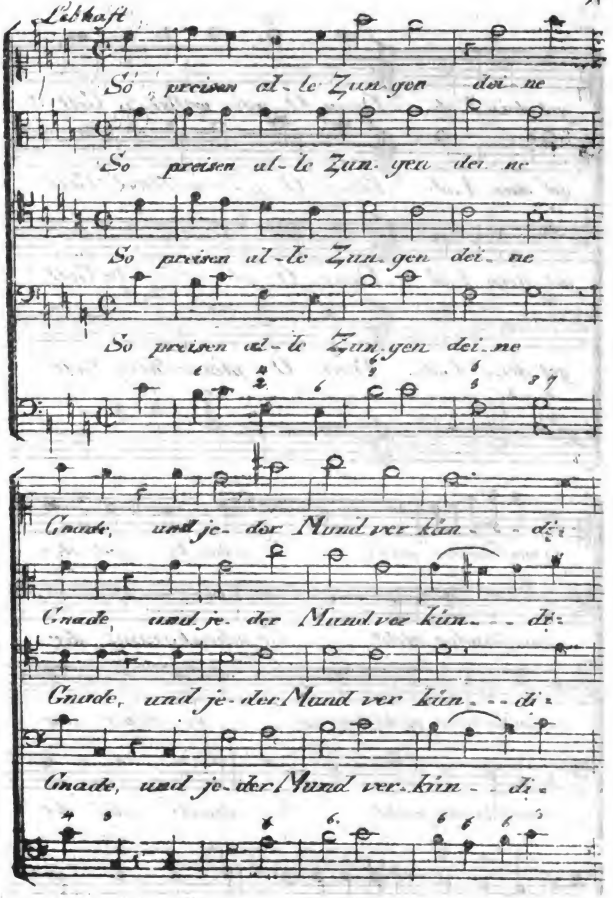
Digitized by Google



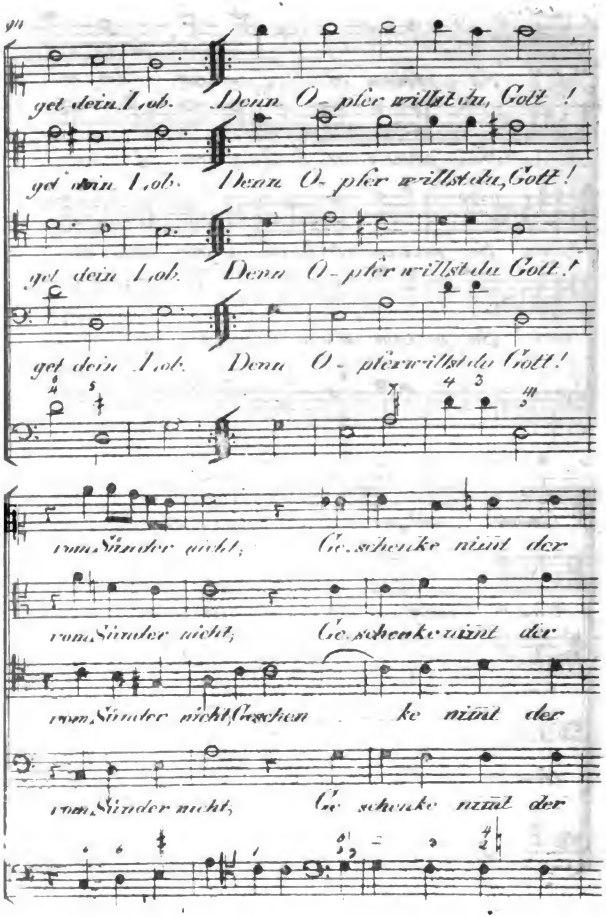
Digitized by Google



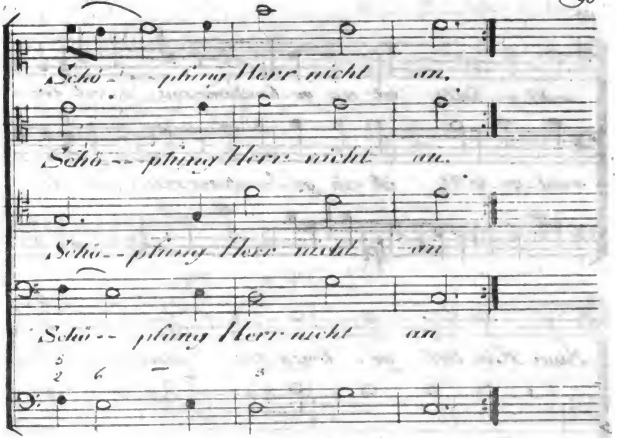
Digitized by Google



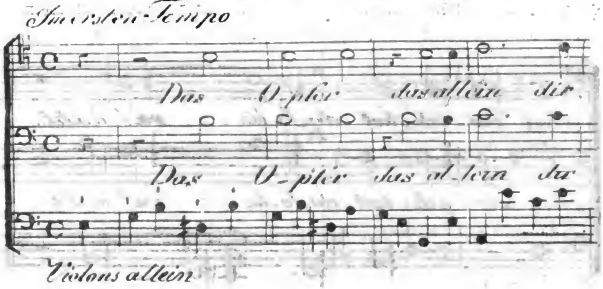
Digitized by Google

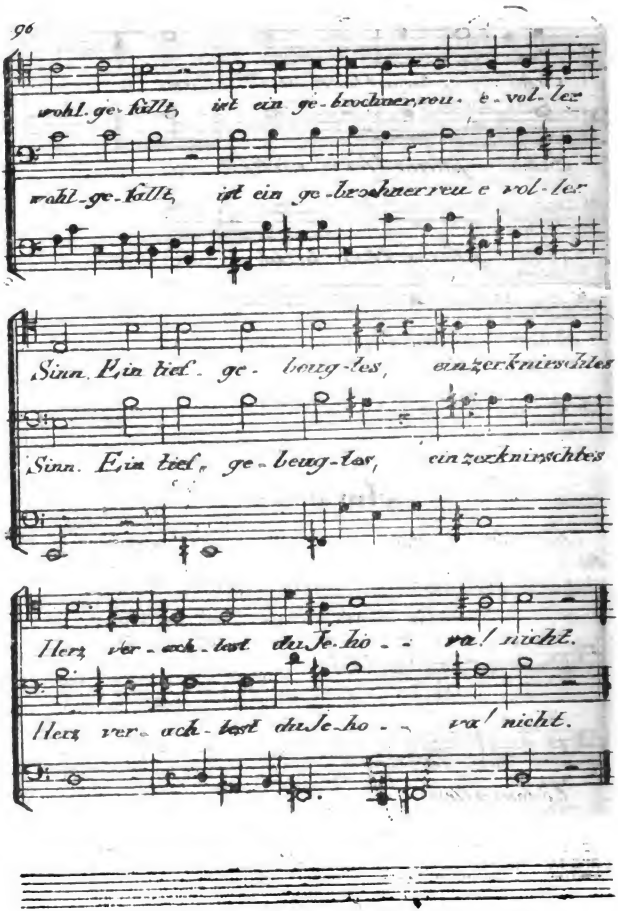


Digitized by Google

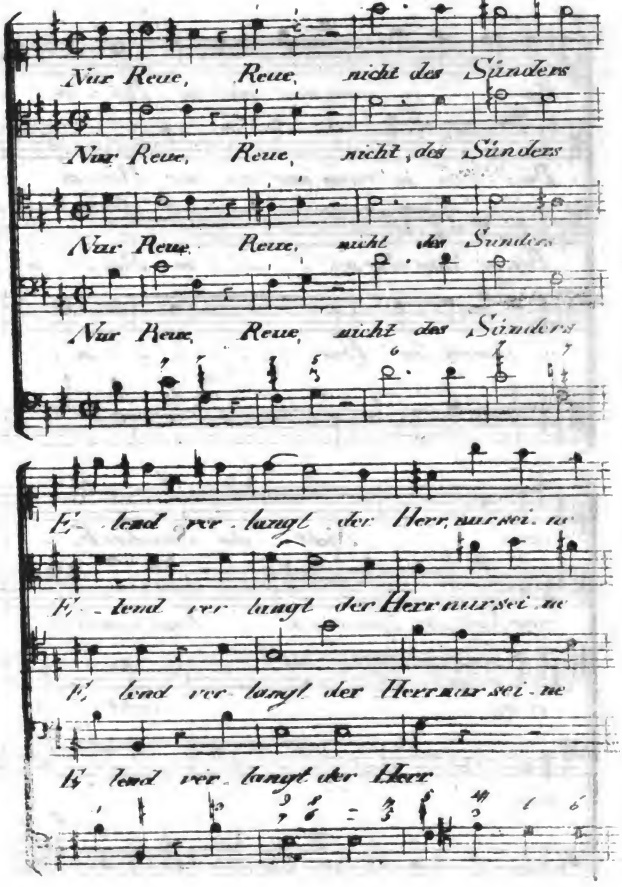

Schö - - pfung Herr nicht an.
Schö - - pfung Herr nicht an.
Schö - - pfung Herr nicht an
Schö - - pfung Herr nicht an

Im Chor.

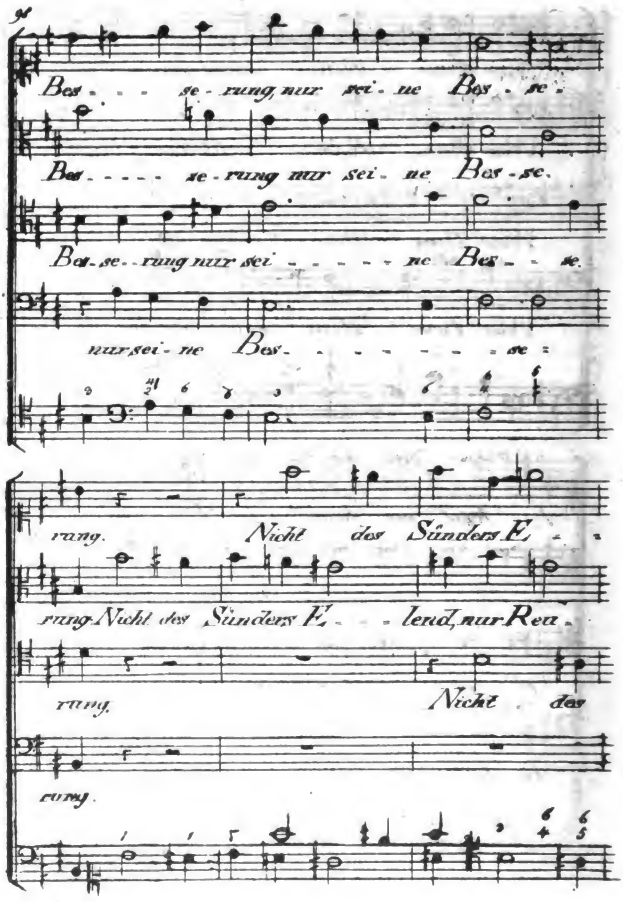

Im ersten Tempo
Das O - pfer das allein dir
Das O - pfer das allein dir
Violons allein



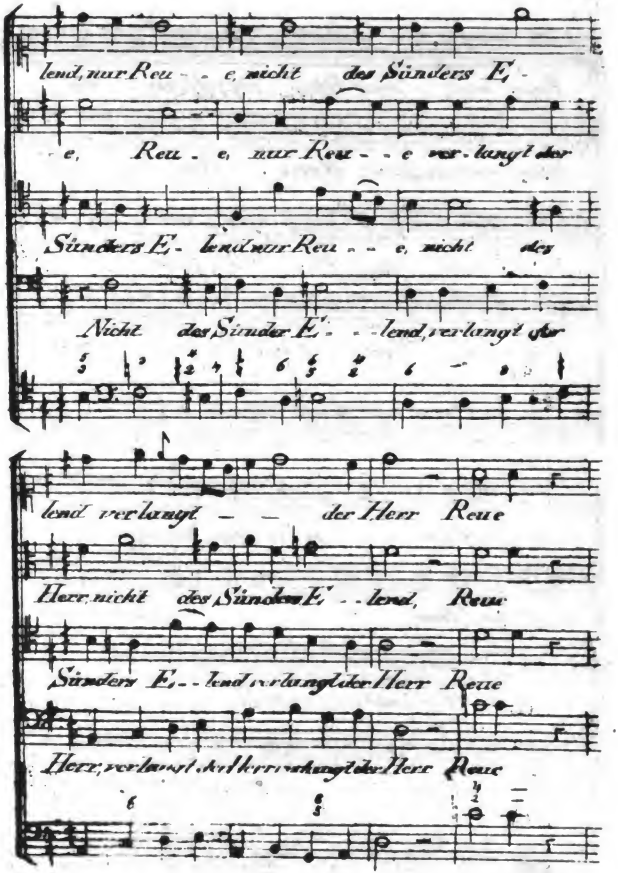
Digitized by Google



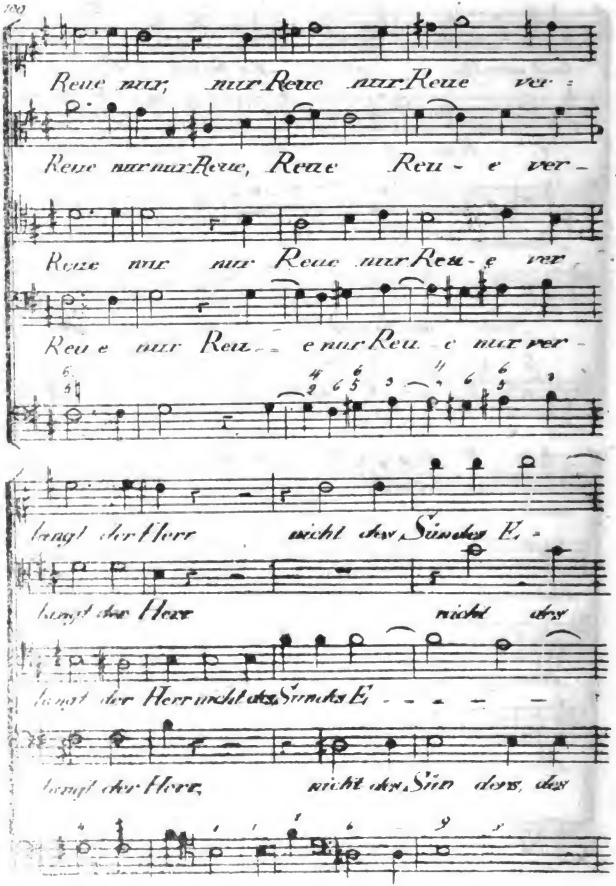
Digitized by Google



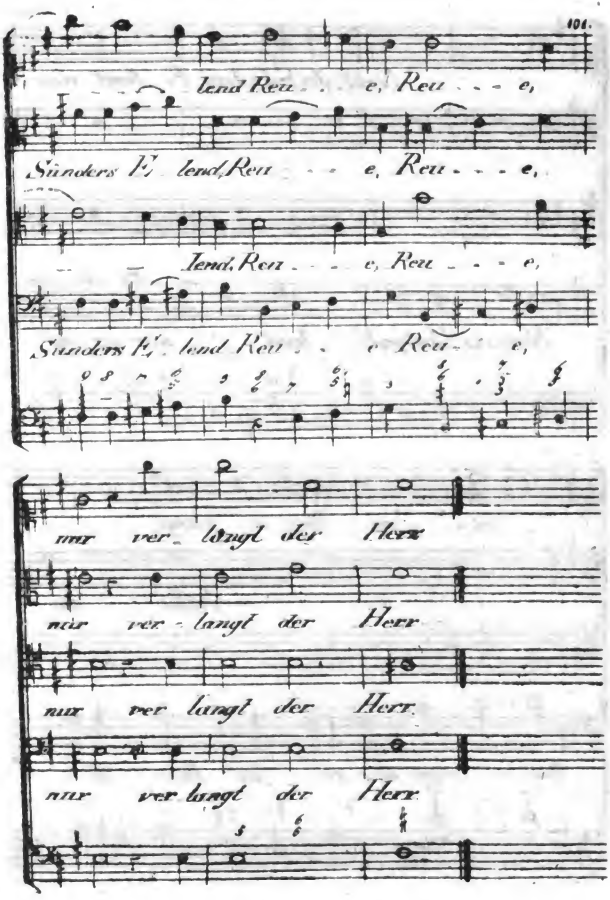
Digitized by Google



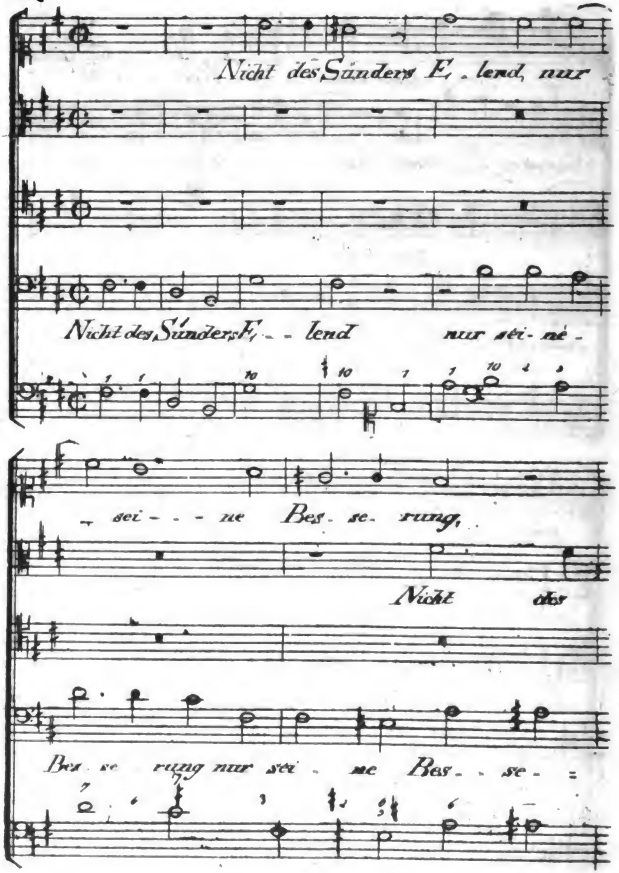
Digitized by Google



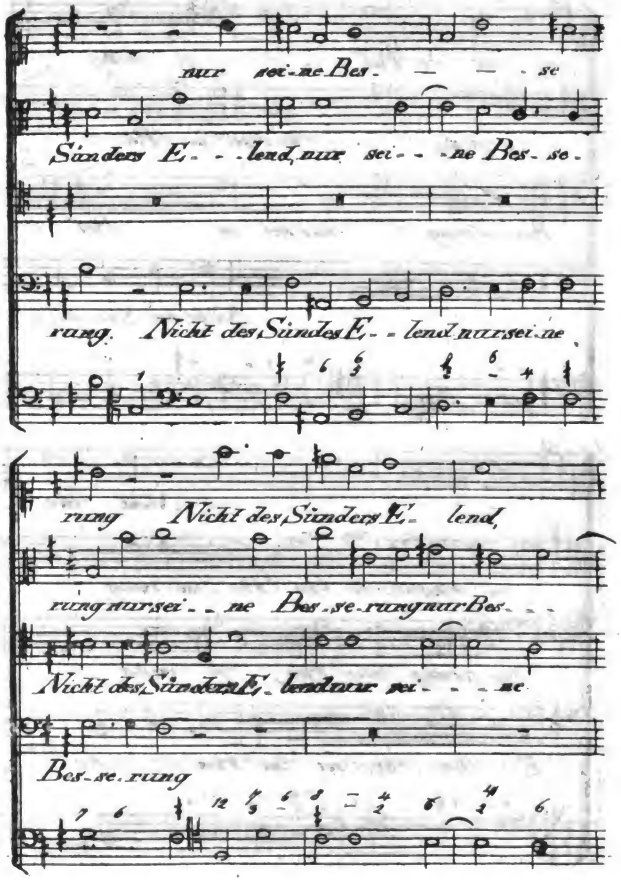
Digitized by Google



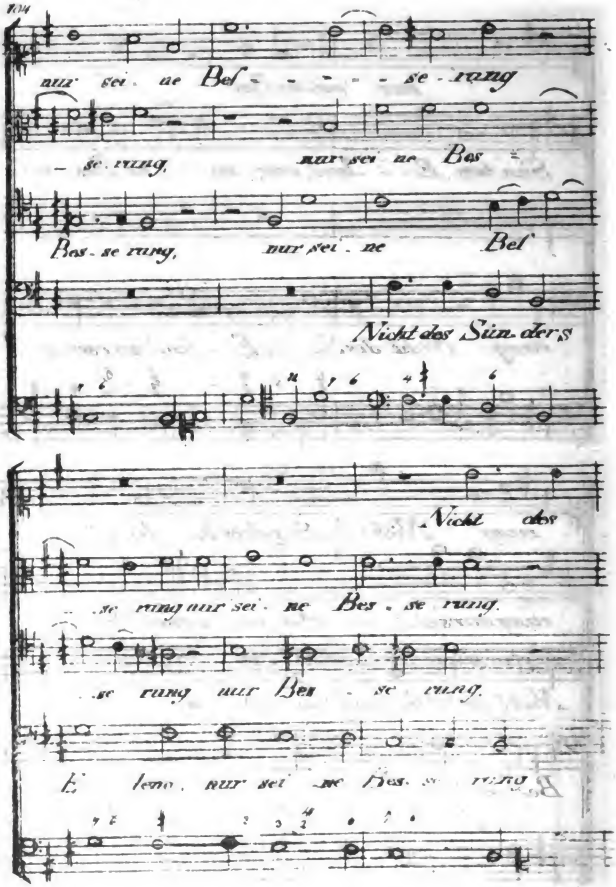
Digitized by Google



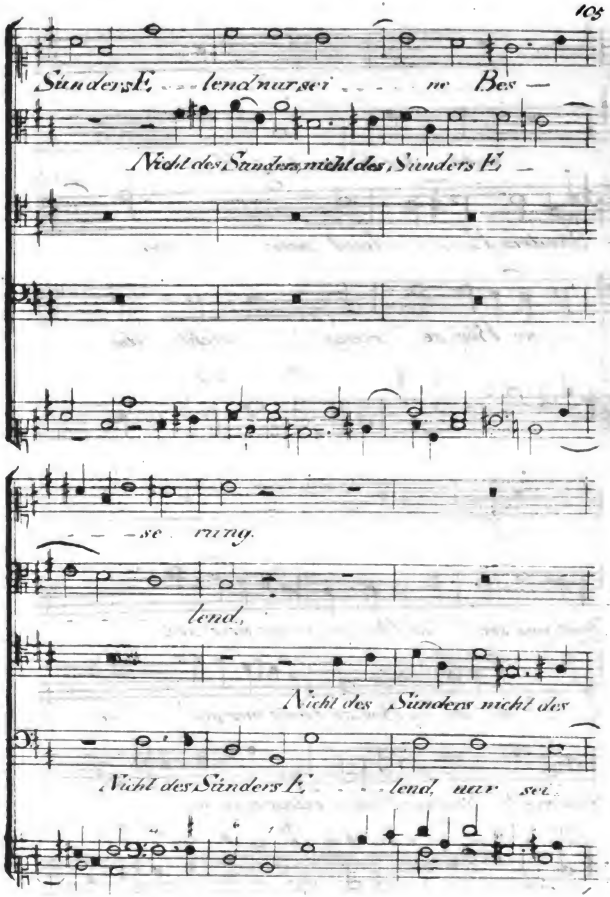
Digitized by Google



Digitized by Google

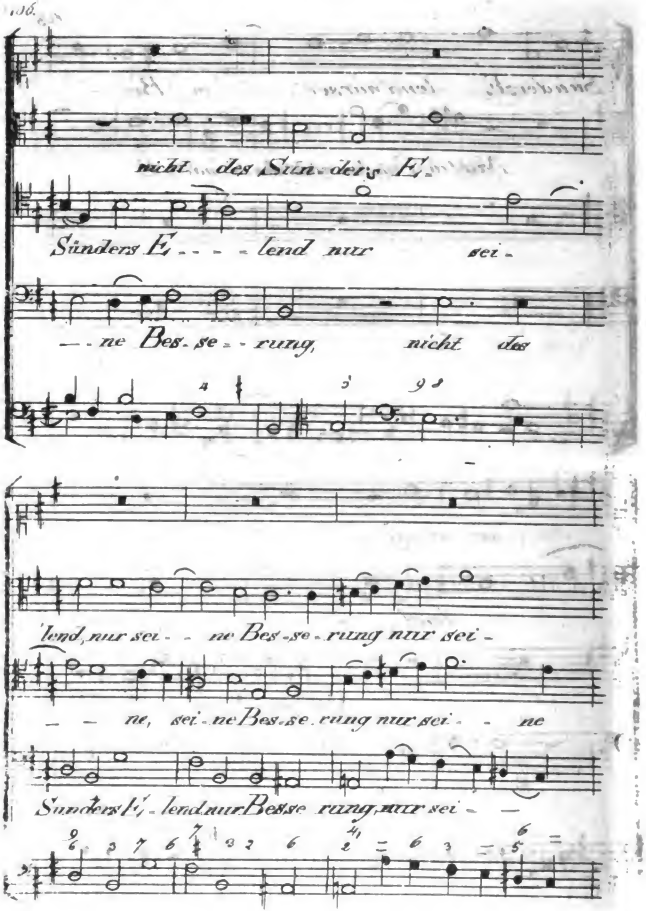


Digitized by Google

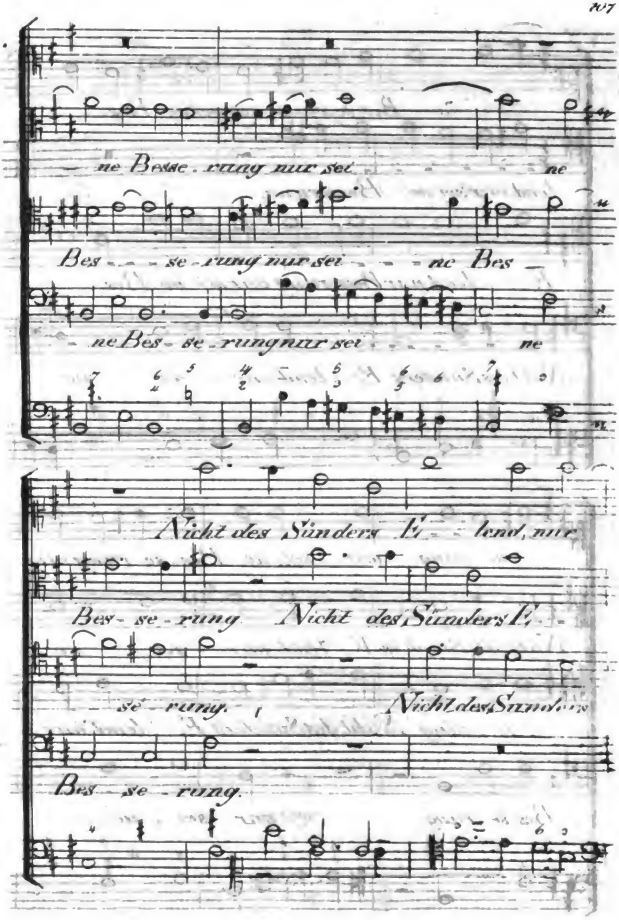


948.

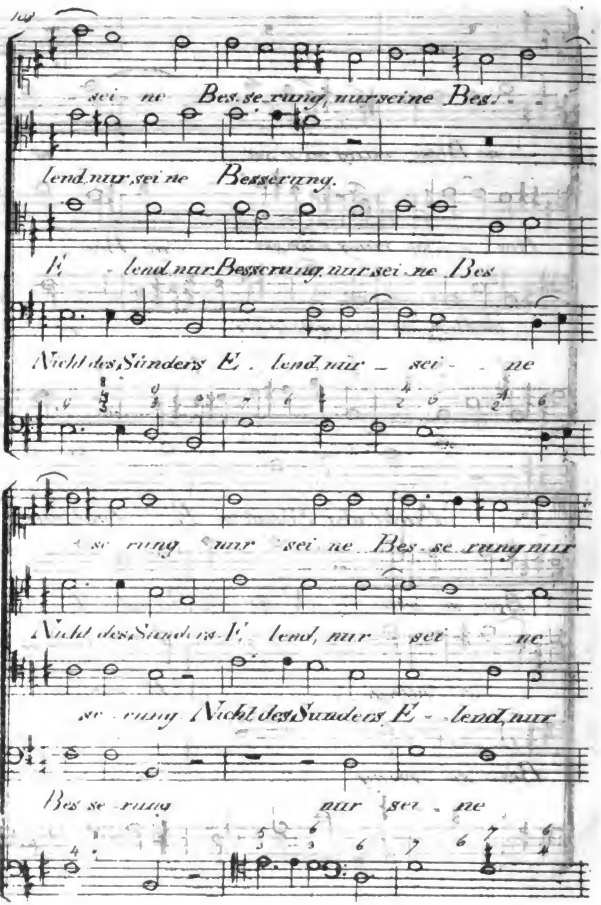
Digitized by Google



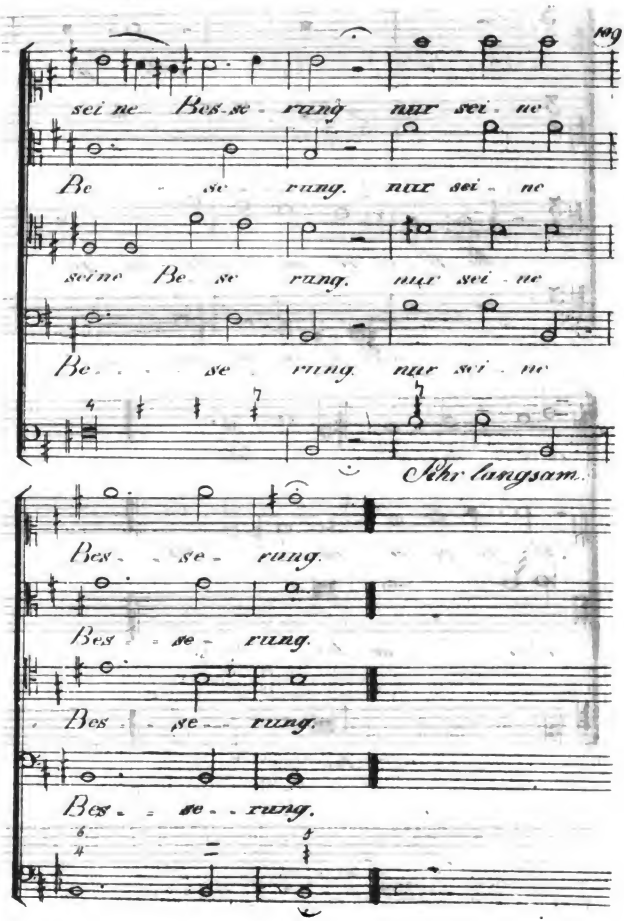
Digitized by Google



Digitized by Google

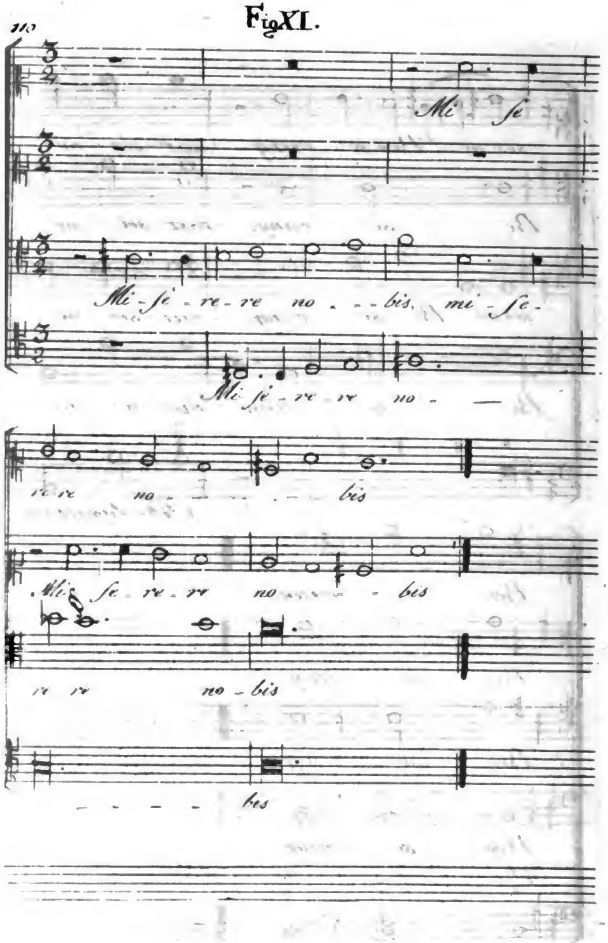


Digitized by Google

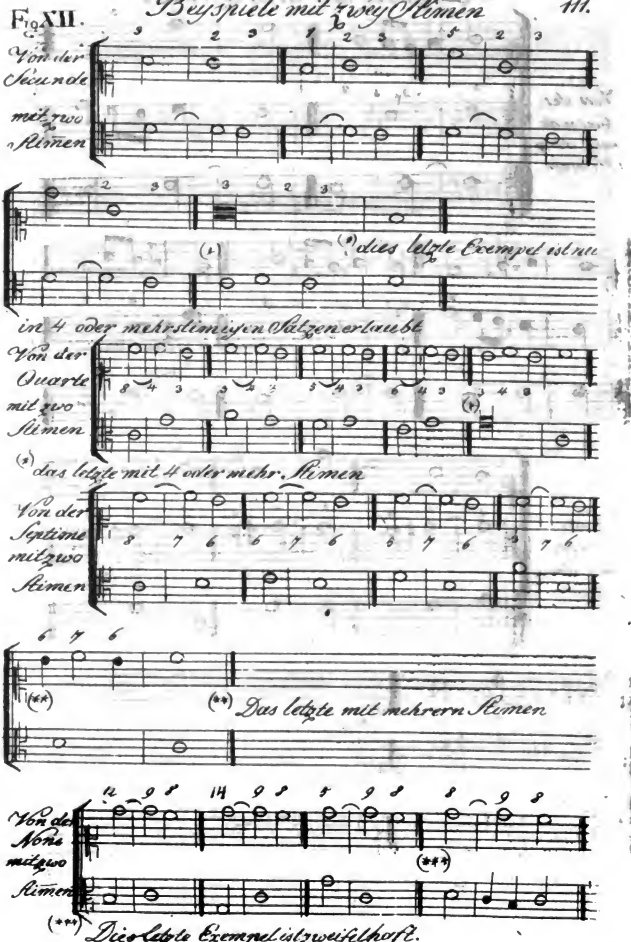


Digitized by Google

Fig XI.



Digitized by Google



Digitized by Google

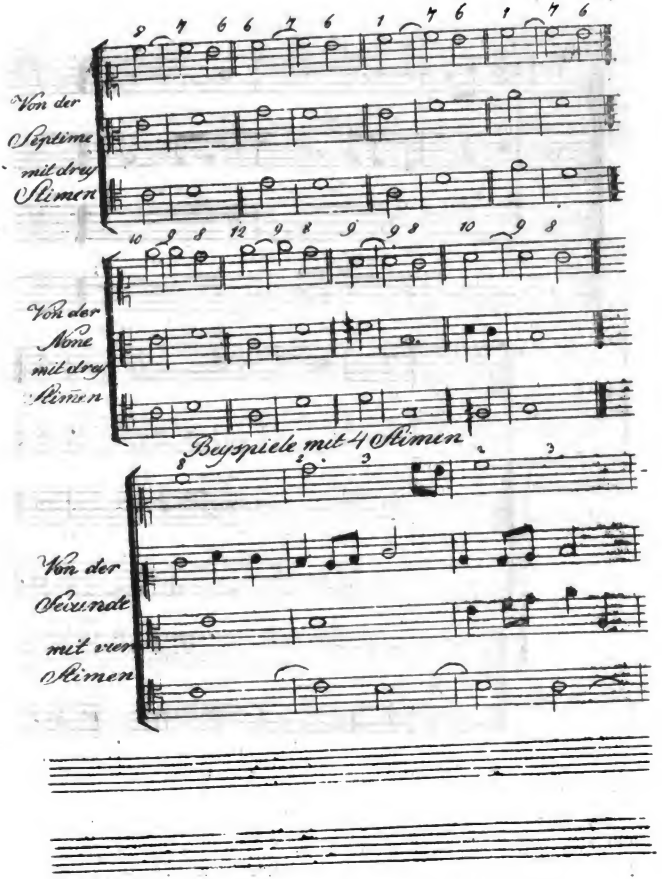
Beyspiele mit drey Stimmen

Von der Secunde mit drey Stimmen

Von der Quarte mit drey Stimmen.

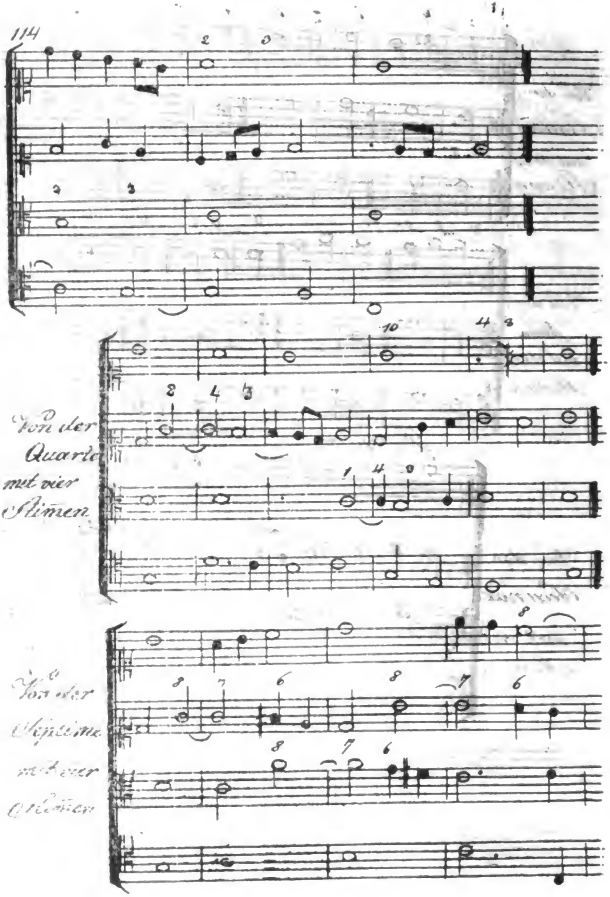
u. s. f.

Digitized by Google

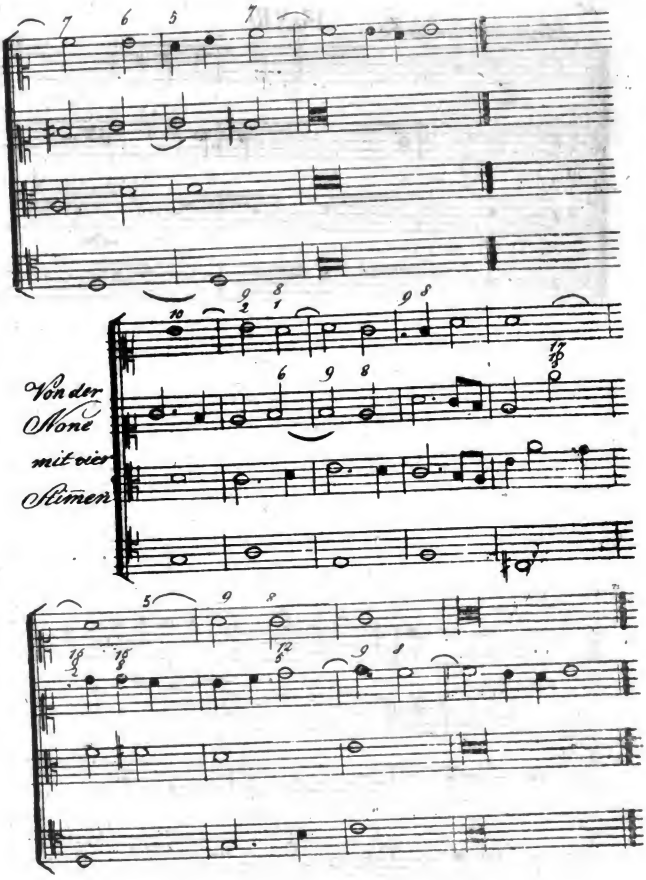


948.

Digitized by Google

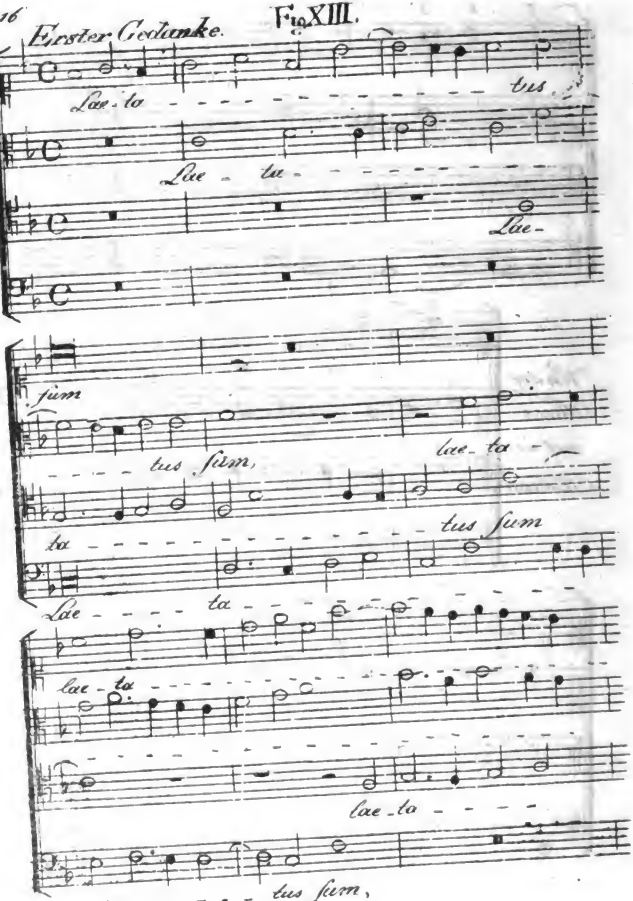


Digitized by Google

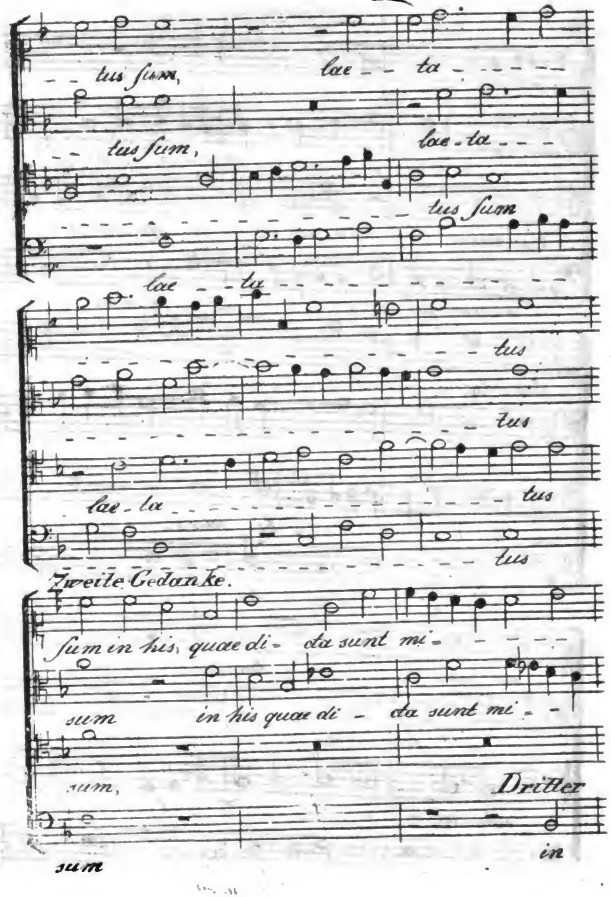


Digitized by Google

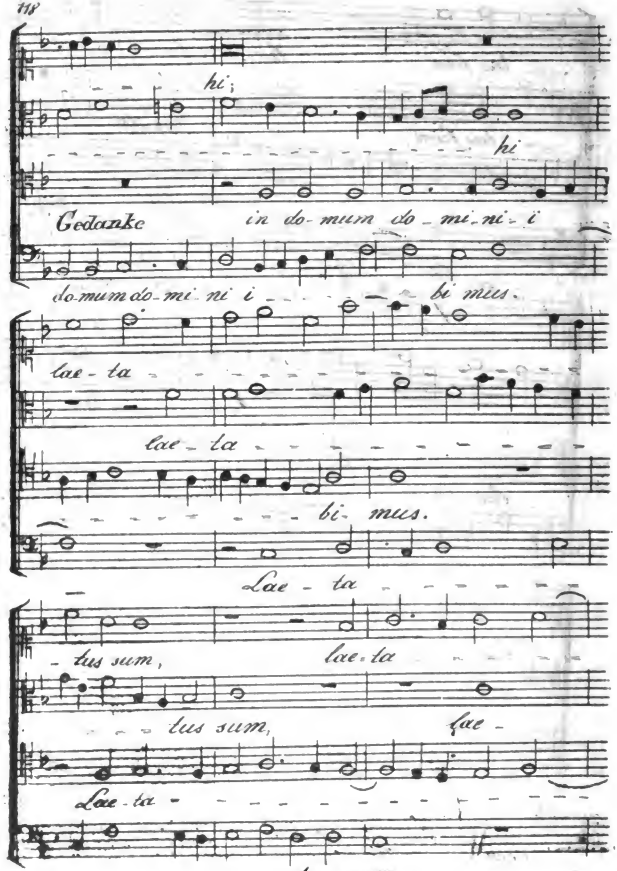
Erster Gedanke. Fig. XIII.



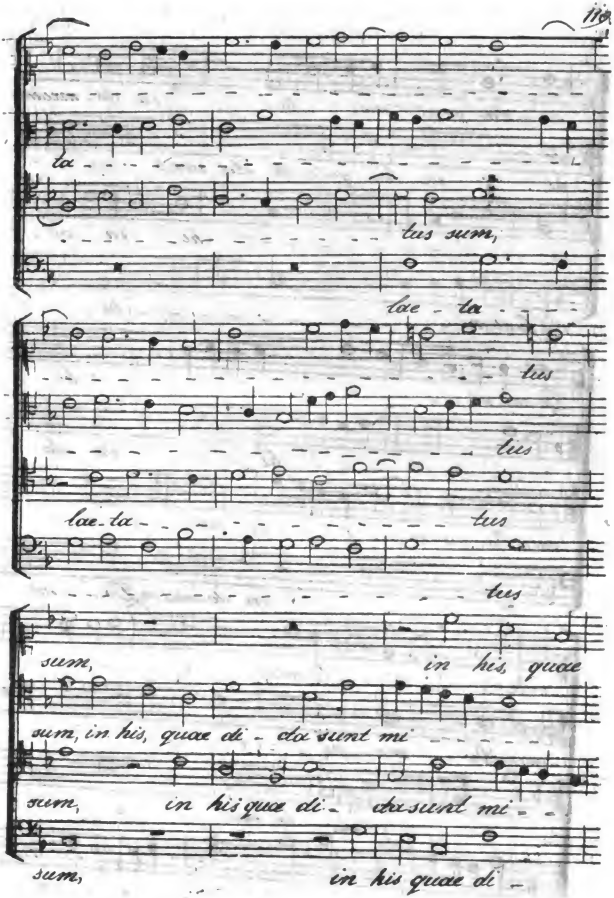
Digitized by Google



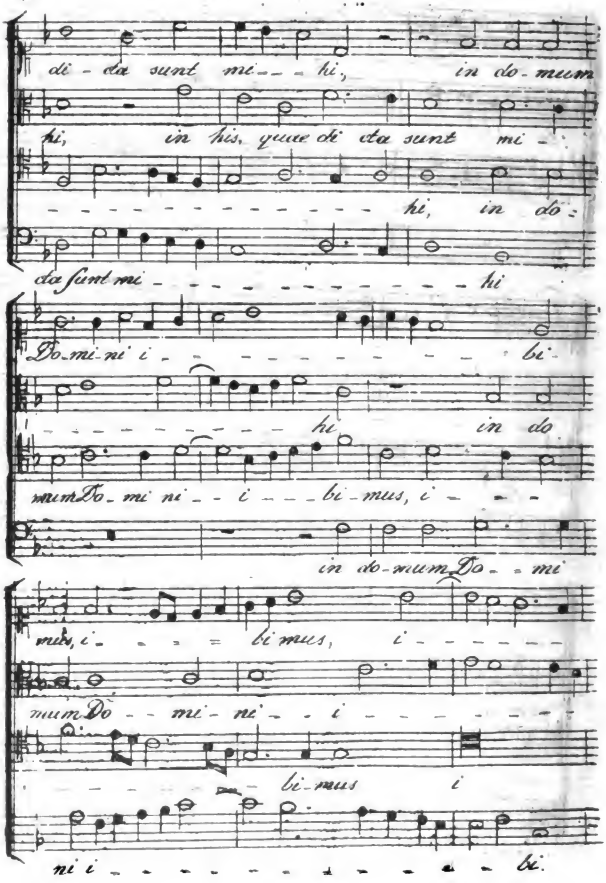
Digitized by Google



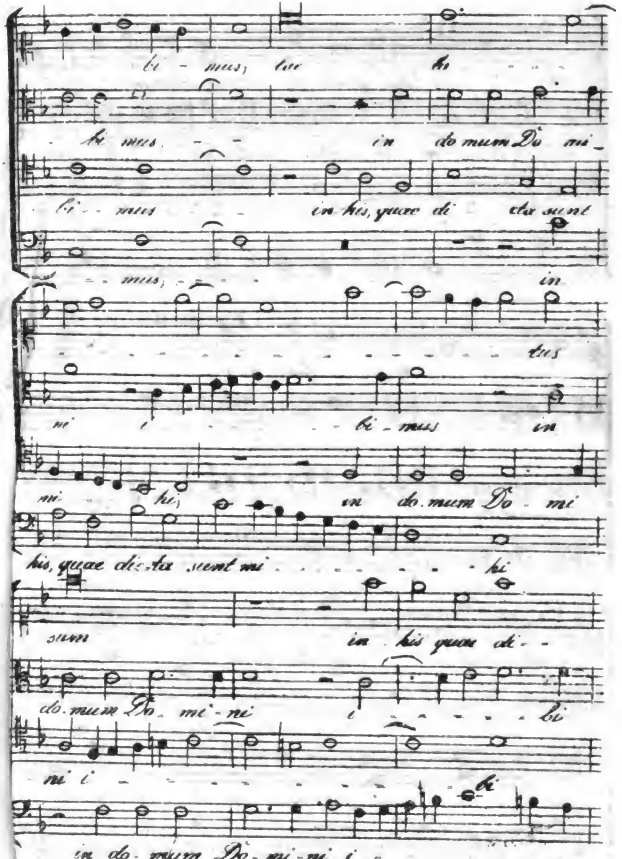
Digitized by Google



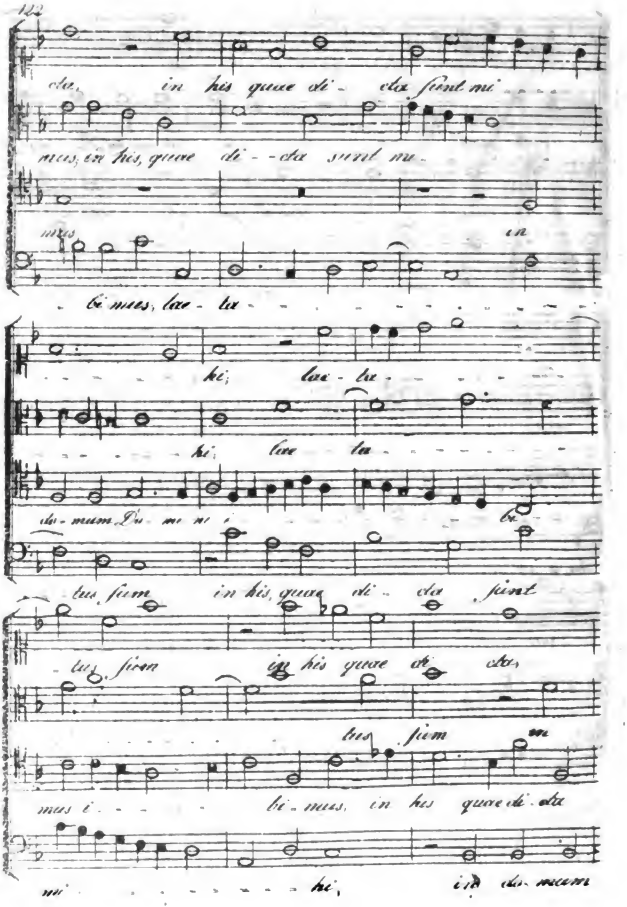
Digitized by Google



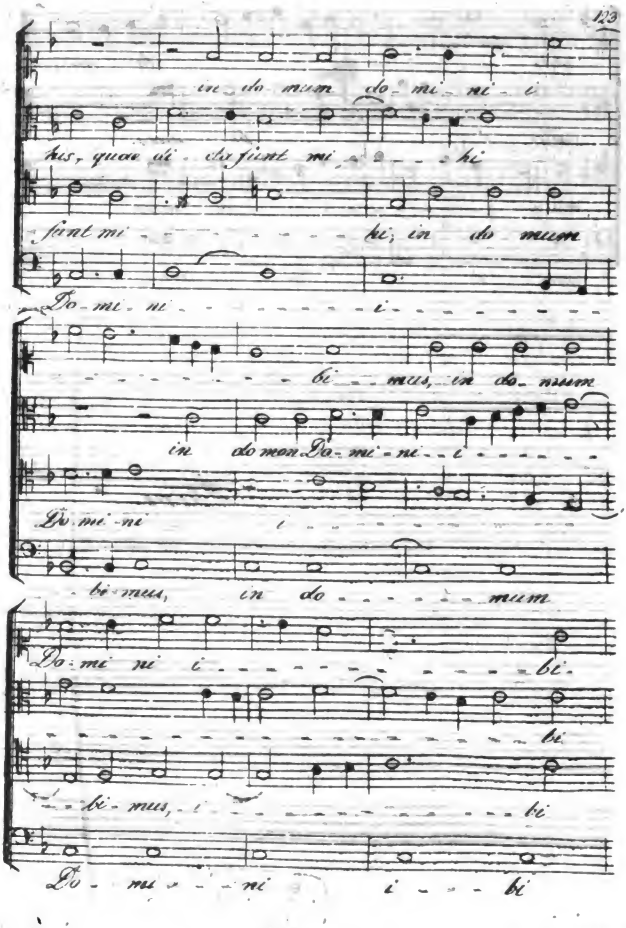
Digitized by Google



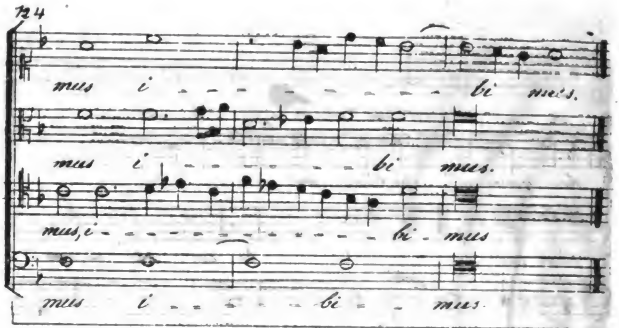
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Fine.

Bayerische Staatsbibliothek München

Digitized by Google